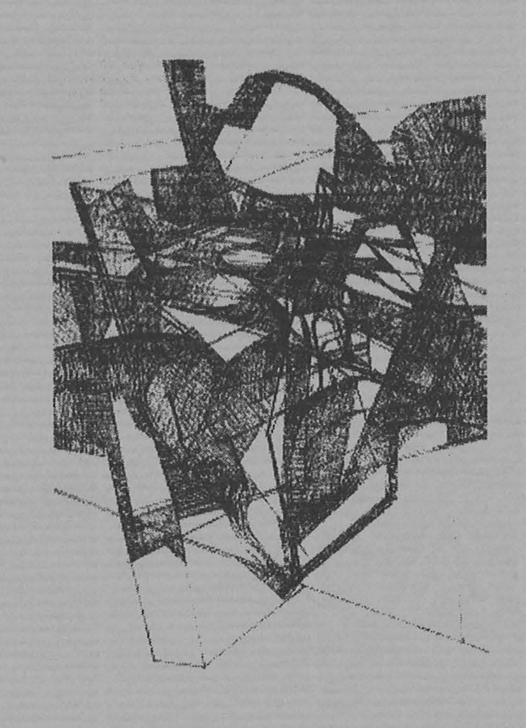
DIBUJAR, PROYECTAR (XXII)

DIBUJAR (1)

por

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA



CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-42

DIBUJAR, PROYECTAR (XXII)

DIBUJAR (1)

JAVIER SEGUÍ DE LA RIVA

CUADERNOS
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA
DE LA *ESCUELA DE*
ARQUITECTURA
DE MADRID

5-34-42

C U A D E R N O S
DEL INSTITUTO
JUAN DE HERRERA

0 VARIOS
1 ESTRUCTURAS
2 CONSTRUCCIÓN
3 FÍSICA Y MATEMÁTICAS
4 TEORÍA
5 GEOMETRÍA Y DIBUJO
6 PROYECTOS
7 URBANISMO
8 RESTAURACIÓN

NUEVA NUMERACIÓN

5 Área
34 Autor
42 Ordinal de cuaderno (del autor)

Dibujar, Proyectar (XXII)
Dibujar 1

Instituto Juan de Herrera.
Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Madrid.
Gestión y portada: Janaína Machado
CUADERNO 281.01 / 5-34-42
ISBN: 84-95365-19-7 (obra completa)
ISBN-13: 978-84-9728-298-7
ISBN-10: 84-9728-298-1
Depósito Legal: M-13766-2009

DIBUJAR, PROYECTAR XXII
DIBUJAR (1)

Javier Seguí de la Riva

1. Maurice Blanchot. El espacio literario (1995)

El espacio de la creación es el del sentido de lo que se debe escribir.
La obra se realiza por el autor. Es la firmeza del comienzo, pero el comienzo pertenece a un tiempo donde reina la indecisión del recomienzo.
Perseverar recomenzando lo que para el autor no comienza nunca, pertenecer a la sombra de los acontecimientos y no a su realidad...

Un hombre tiene un lápiz y quiere dejarlo, pero, sin embargo, su mano no le deja: al contrario, lejos de abrirse, se cierra. La otra mano interviene con más éxito, pero entonces vemos que la mano que podríamos llamar enferma esboza un lento movimiento e intenta alcanzar el objeto que se aleja. Lo extraño es la lentitud de ese movimiento. La mano se mueve en un tiempo poco humano, un tiempo que no es el de la acción posible ni el de la esperanza, sino más bien la sombra del tiempo, ella misma, sombra de una mano que se desliza irrealmente hacia un objeto convertido en su sombra.

En ciertos momentos, esa mano siente una gran necesidad de agarrar, debe tomar el lápiz, lo necesita, es una orden, una exigencia imperiosa. Este fenómeno es conocido con el nombre de "presión persecutoria".

El dominio del escritor no reside en la mano que escribe -esa mano" enferma" que nunca deja el lá.piz, que no puede dejarlo, porque lo que tiene, en realidad, no lo tiene-; lo que pertenece a la sombra y ella misma es su sombra. El dominio siempre es de la otra mano, de la que no escribe, capaz de intervenir en el momento necesario, de tomar el lápiz y de apartarlo. El dominio consiste, entonces, en el poder de dejar de escribir, de interrumpir lo que se escribe, entregando sus derechos y su decisión al instante.

2. J. Oteiza "Quosque Tandem" (1995)

El gesto
¿Qué es el gesto? El arte actual es un panorama de gestos. El gesto llama la atención de los demás, es una acción, un movimiento espontáneo (imprevisto) que cae sobre los otros, que toca su indiferencia y compromete a una contestación (a participar).

El acto
¿Qué es el acto? El arte ha sido un panorama de actos. Yo soy la acción, el tiempo, el movimiento y quedo instalado en un espacio compuesto ordenado. El espacio en que he quedado sujeto pertenece al estilo geométrico.

Hacia dentro, el acto. Hacia fuera, el gesto. Hacia dentro lo geométrico, lo formalista
Hacia fuera lo no geométrico, tiempista, informal. La frontera entre acto y gesto no es fija
Para Sartre el gesto es un acto incompleto.

El gesto (otra vez)
El gesto es, de todas las acciones, la más completa. Afecta y compromete, con-mueve.
Procede con prisa, y avanza de una crisis.
También las estructuras en las que el artista pone su razón, aunque no sean gesto, se están

abriendo como el gesto, aunque en ellas se apague su expresión.
La acción acalla el gesto, lo oscurece.

..Escribir es lo interminable de la sociedad del escritor. Lo que escribe el escritor es lo que aún habla cuando todo ha sido dicho, lo que no precede a la palabra. Escribir es romper el vínculo que une la palabra a mí, es entregar en el sentido que la palabra recibe de ti porque te interpreta. Además, es retirar el lenguaje del curso del mundo. Si hablo es el mundo el que se habla.

3. John Cage (1912-1992) El silencio

¿Cuál es la naturaleza de una acción experimental? Es simplemente una acción cuyo resultado no está previsto. Es pues muy útil el haber decidido que los sonidos han de hacerse valer, en vez de ser explotados para expresar sentimientos o ideas de orden. Entre estas acciones cuyos resultados no están previstos, son útiles las que resultan de operaciones aleatorias.

Aquí están implícitos, me parece, principios familiares a la pintura y arquitectura modernas: collage y espacio. Lo que hace que esta acción parezca dadaista son las ideas filosóficas subyacentes y la realización de collages. Pues lo que no es urgente y necesario en este momento de la historia es el espacio y el vacio (no los sonidos que en ellos ocurren -o sus relaciones) (no las piedras -pensando en un jardín de piedras japonés- o sus relaciones, sino el vacio de la arena que necesita piedras en cualquier sitio del espacio para estar vacío).

4. El gozo de dibujar (1995)

Dibujar es dejar huellas estables en un soporte a partir de movimientos corporales. Esto es dibujar, al margen de los posibles mensajes que las miradas pueden aventurar después, escrutando visualmente los dibujos.

Dibujar es, por tanto, el registro de una danza, de una actividad espontánea conducida por el cuerpo y la mano de quien dibuja.

Si puede haber gozo en el dibujar es porque se puede disfrutar con el movimiento, con la acción gestual espontánea. Si hay sufrimiento en el dibujar es porque se antepone a la acción libre alguna intención comunicativa convencionalizada que distorsiona la espontaneidad forzando pautas que tal gozo...

*

Vinculado al placer espontáneo de dibujar, aparece en toda reflexión sobre el hacer, la notificación de la imposibilidad de controlar la acción cuando está ocurriendo como acto. Arendt asegura que hacer y pensar son situaciones incompatibles, impenetrables, que sólo

pueden tener lugar en sucesión y nunca simultáneamente. Primero se hace, luego se piensa, como si la atención necesaria para cada situación vital requiriera un quantum de energía totalizada excluyente.

5. El arquitecto ciego (2001)

Cuenta Danilo que recibió la herencia de terminar una casa empezada por el arquitecto M. Parra. El encargo-heredad se produjo tras la muerte del maestro, por su expreso deseo, después de que visitara, estando ya ciego, la casa donde vive Danilo. Porque Parra se quedó ciego cuando todavía tenía cosas que hacer y, aún sin visión, nunca dejó de trabajar.

Por alguna razón, Parra quiso conocer la casa de Danilo. Y la exploró manoseándola, tocando todos sus elementos perimetrales interiores con extremada delicadeza, siguiendo diversas trayectorias que le hacían estirarse o agacharse y andar inclinado de acá para allá acariciando el suelo. Después de este examen, Parra quedó convencido de que aquello que había tocado poseía cualidades dignas de admiración. Más tarde, consecuente con este reconocimiento, señaló a Danilo como el arquitecto que podía terminar las obras que habrían de interrumpirse por causa de su muerte.

Parra, ya ciego, proyectaba modelando con sus manos sus propuestas, que luego dirigía indicativamente ayudado por las apreciaciones visuales que le relataba su mujer. Los proyectos de Parra ciego son maquetas y dibujos peculiares en los que las manos juegan el singular papel de exploradoras y determinadoras de los vacíos y sus envolventes. Al parecer las maquetas de Parra son cáscaras, cuencos vacíos resueltos con alambres y barro. Y los dibujos son gruesos trazos que determinan los límites de ciertas peculiares oquedades.

Hay que imaginar aquí las manos actuando, primero en la amplitud del aire o en la superficie cálida y extensa del papel, inventando movimientos que tantean contenidos virtuales, marcando huellas inverosímiles en el vacío. Hay que imaginar la repetición de esos movimientos hasta convertirse en esquemas estructurados, memorizables y a escala. Y luego, cabe imaginar las manos, transformadas en superfinalidad, delimitando los bordes donde han de ser albergados los esquemas vacíos alcanzados, haciendo otro tipo de movimientos, investidas ahora de tacto que acaricia la materia de la construcción.

El caso Parra, arquitecto al que se le cerraron los ojos, ilustra la transferencia a las manos de la facultad de ver y certifica la capacidad de la gesticulación movimental como herramienta para la configuración espacial.

6. Danilo Veras (2001)

Conocí a Danilo hace seis años, la primera vez que fui a Xalapa. Me lo presentaron como un singular arquitecto que construía él mismo sorprendentes edificios en los alrededores de la ciudad. Era un personaje simpático que rebosaba afecto y satisfacción. Había estudiado y

trabajado en Guatemala y tenía acumulada una vasta experiencia profesional, después de haber intervenido en enormes promociones edificatorias. Ahora estaba en Veracruz iniciando una nueva aventura integral, sorprendente para los que practicamos el oficio en lugares totalmente reglamentados de formalidad burocrática, ya que Danilo no hacía planos, ni memorias, ni necesitaba licencias de obra. Estaba desarrollando un sistema constructivo peculiar basado en la producción de cáscaras diversas, conformadas por redondos y mallazos que, una vez recubiertos de un plástico mortero aplicable con las manos, le permitían hacer escaleras, muros calados y cubriciones con formas peculiares. Y además, las podía realizar empíricamente, probando de antemano su rigidez y estabilidad, a medida que se iban colocando los elementos metálicos conformadores. El sistema era directo, artesanal y muy fácil de comprender por los operarios que, en poco tiempo, estaban actuando en complicidad con el arquitecto/constructor.

Cuando yo conocí a Danilo, había realizado unas cuantas obras, para ciertos amigos, con ritmos económicos soportables y resultados espectaculares. Las obras no tenían planos convencionales y se mostraban como obras de un escultor de oquedades que, iba determinándolas, día a día, en el fragor decisorio de la ejecución. Con aquel sistema, completado por misteriosos tratamientos de impermeabilización y acabados interiores cerámicos, Danilo lograba cúpulas caladas inesperadas, sutiles nervios, ménsulas caprichosas o losas plegadas que servían de escaleras. Estas soluciones eran los elementos de un repertorio formal abierto a infinidad de posibilidades. La visión de aquellas obras me llevaba a preguntarme si era posible hacerlas sin ayuda de dibujos de algún tipo. Aunque las cubriciones, coronaciones y remates, fueran expresiones directas desencadenadas por la propia obra, los arranques necesitaban de anticipación y la anticipación era casi impensable sin dibujos. En aquella visita discutí con Danilo acerca de su inevitable dibujar, pero no logré nada.

La segunda vez que estuve con Danilo, habían pasado tres años (fue en 1998). Tenía más obras terminadas, algunas de gran brillantez, y seguía siendo un personaje jovial. Me parecía el arquitecto más feliz de cuantos había conocido. Nos veíamos después del trabajo, tomando copas, y él siempre actuaba como actúan los que han cumplido una tarea satisfactoria. Al final de aquel viaje, después de una visita a un complejo estrictamente armonizado con el medio ambiente (no recuerdo como se llamaba), Danilo me enseñó, por fin, una enorme cantidad de cuadernos llenos de dibujos de plantas, secciones, vistas y detalles, confesando que constituían su secreto laboratorio, aunque insistía en que su sistema no dejaba de apoyarse en las sugerencias directas que la obra, en obra, le proporcionaba.

Después de aquella visita escribí un artículo titulado "Danilo Veras, quizás el último arquitecto feliz", que se publicó en el número de Enero de la revista N.Y. Arts Magazine (New York, 1999). En aquel escrito explicaba el sistema constructivo inventado por el protagonista, alababa las cualidades de sus espacios integrados en el medio y vinculaba las obras con una actitud neoorganicista, inscrita en un sistema de producción preindustrial con materiales de actualidad.

La última vez que he hablado con Danilo ha sido hace unos días. Lo he encontrado como siempre, aunque, en este tiempo, su fama ha crecido hasta convertirle en una figura indispensable en los anales de la arquitectura mexicana. Esta vez no hemos discutido, pero me ha hecho vivir varios acontecimientos inesperados que me están sirviendo para volver a reflexionar sobre su figura y sus procedimientos proyectivos. Primero, visitamos una casa en ejecución que hablaba con su habitante. Luego, me contó su historia con el arquitecto ciego M. Parra. Después, me mostró sus últimas obras. Y, por fin, sin darme cuenta, me hizo asistir al espectáculo del movimiento de sus manos.

Efectivamente, estuvimos en una vivienda que indicaba a su ocupante lo que tenía que hacer. Eso es lo que el usuario contaba, ufano en su habitáculo recién estrenado. La

situación era insólita y no daba pie más que a vivirla. La vivienda era interesante, con una planta baja insertada en una circulación lineal en espiral, alrededor de un espacio destinado a almacén (despensa, oficio y cuarto de ropa), con cierres que no llegaban al techo y una cúpula de luz cenital en su centro, en el centro de un techo que se mostraba continuo, abrazando todos los ámbitos de esa planta. El piso alto se desarrollaba alrededor de la cúpula de luz, con una circulación perimetral continua en la que se insertaban las particiones destinadas a dormitorios y lugar de trabajo. La casa se coronaba con cúpulas abiertas al verde paisaje, orientadas para introducir la luz a los lugares de recogimiento. Cuando le expresé a Danilo mi estupefacción y le pregunté cómo había conseguido una casa parlante, me dijo que él había hablado muchísimo con el cliente y que también estaba sorprendido por aquellas manifestaciones.

El relato de la relación de Danilo con M. Parra, ya ciego, me dio una cierta clave adicional. Parra reconoció la arquitectura de Danilo palpándola, acariciándola con las manos y sintiendo sus ecos. Con esta inspección, Parra hizo de Danilo su heredero espiritual.
Esta era la confirmación de que la arquitectura de Danilo es táctil, para ser tocada, y está realizada artesanalmente, con las manos, como la alfarería. ¿Y si también, estuviera concebida para y por las manos?. ¿Con las manos?. Las manos, en el arte plástico y la artesanía, son una herramienta autónoma que marca las huellas de sus movimientos en la materia hasta transformarla en un envoltorio concentrado, cargado de significación presencial. ¿Porqué no iban a ser las manos un activo agente del pensamiento configural?

Los otros edificios que visitamos eran, una gran piscina cubierta y tres pequeños habitáculos (dos de nueva planta y una reforma). Los dos pequeños edificios de nueva planta los empecé a entender como juegos escultóricos en el ambiente verde de la Pitaya. Como land-art. Como pequeños hitos que evocan existencias paralelas. Como urnas destinadas a contener sueños en sus vacíos e intersticios. Sentí estas obras como maquetas que podían tener cualquier escala.

Todas estas apreciaciones empezaron a tener sentido cuando caí en la cuenta de que Danilo no deja nunca de mover sus manos, acompañando con gestos diversos todas sus manifestaciones y explicaciones. Sus manos cantan, acarician, cortan el espacio, se constituyen en elementos formales, y vibran, y se quedan quietas fabricando virtuales volúmenes, barreras, caminos, cuerpos.

Danilo habita un ámbito movimental especial en el que, además, concibe y proyecta su arquitectura. Una arquitectura radicalmente expuesta a la visualidad, pero difícilmente explicable desde las prácticas gráfico-geométricas visualistas convencionales. Danilo hace una arquitectura que se agita y habla cuando se cierran los ojos, cuando el cansancio de mirar sus inesperadas juegos de figuras de luz, hace que la mirada se suspenda en la desatención del ver, y el ambiente se transmute en densidad espacial sonora.

7. Me pongo a dibujar (2002)

Abro mi cuaderno y, con instrumentos suaves, dejo que mi mano se deslice sobre él. Sólo miro de soslayo, cuando brazo y mano gesticulan y se desplazan llenando de trazos la superficie blanca. No copio ni pienso nada preciso, asisto al espectáculo de esta danza decidida y ocasional. A veces es un baile lento y entrecortado, aunque otras el ritmo se acelera, o se para de repente. También cambian los trayectos, rectos, curvos o

accidentados. Y sus localizaciones. Es un placer sentir los movimientos y espiar la aparición de las huellas que, poco a poco, conquistan el cuadro y se superponen marcando misteriosas densidades. Llega un momento en que la danza arbitraria se detiene y, entonces, advierto la totalidad como un cosmos envolvente, que me estimula con indicios de presencias por precisar, o que me oprime sin remedio. En estos casos cabe romper el papel o sumergir los trazos en otros trazos, a la búsqueda de una nueva configuración más espesa.
Dibujando así, las narraciones se deshacen, y las palabras flotan sin articulación, forzando un vacío ciego y tenso de confortable dinamicidad primordial.

*

En ocasiones me cansa mirar la arquitectura, porque este ejercicio requiere la ficción de un discurso que haga posible la visión articulada geométricamente de sus características, conformadas materialmente en un tiempo histórico.

8. Desde dentro y desde fuera (09-07-02)

Las narraciones referidas a la iconicidad de las obras (las que fundan la representatividad de su contenido) sitúan al narrador fuera de la obra, fente a ella.

Las narraciones que tratan los procesos de ejecución (que se remiten a la profundidad procesativa de su formación) sitúan al narrador en el interior de la obra.

Dentro o fuera son características de lo narrado en la narración. Son situaciones narrativas.

Desde fuera las obras se ofrecen lejanas, herméticas, pero accesibles a los modelos con que se clasifican o conceptualizan.

Desde dentro, las obras se ofrecen como mundos envolventes próximos, pegados a la piel, conmovedores, indescriptibles.

Desde dentro es el único posicionamiento para la acción. Desde fuera es la situación narrativa imprescindible para la reflexión.

9. Tacto (Agosto, 2002)

Que do sube el amor, llegue el amante (F. De Aldana)

*

Tocaba tu cuerpo abandonado.
Y toqué tus manos.
Y sentí mi mano en tu mano confundida.
Cerré los ojos.
Noté que me tocabas con mi mano.
Mi cuerpo se desplazó a tu cuerpo.

Y yo quedé fuera, desdoblado.

*

Cuando acaricias mi cuerpo, soy yo quien siente el tacto,
mi tacto en tí,
que explora tu cuerpo otro,
que es mi cuerpo, en tu cuerpo refractado.

*

Toco, y mi tocar me toca en mi piel. Mi tacto se separa de mí e invierte mis sensaciones.
Siento mi superficie en las manos del otro, que son mis manos,
misteriosamente extrañadas.

*

La experiencia radical de este desplazamiento me ha dejado perturbado, aunque me ha parecido natural, presentida, inevitable. Ahora sé que el tacto es el órgano del extrañamiento, del desdoblamiento polar. Con el que siento desde lo que toco. Con el que el tocar se transmuta en ser tocado.

He visto enfermos que paliaban su dolor tocándose a sí mismos. Quizás buscaban reflejarse en el reflejo, cortocircuitar el vacío autista del sufrimiento, para mantener su identidad evanescente con la inminencia de la sensación constatada de su entidad resonante.

También conozco gentes que evitan compulsivamente los roces, como si temieran perder el aislamiento interno y sin fisuras que el tacto viene a deshacer cuando se toca otro cuerpo o se es tocado por él.

10. Una historia (plástica) de las aguas del mar (11-10-02)

Están por hacer las historias de las conquistas plásticas que representan fenómenos naturales que no se dejan tocar y que cambian de aspecto a gran velocidad, es decir, que no se dejan escrutar por la mirada convencional, con la que se miran y remiran desde una posición inmóvil las cosas que están quietas.

Entre esos fenómenos inescrutables cabe considerar los hombres y animales en movimiento, los paisajes sometidos a la cambiante luz, o en tinieblas, los meteoros aleatorios (las tormentas, la lluvia), el aire, el fuego, el agua, el agua del mar...

Hoy la fotografía los refleja con precisión pero, sin este artefacto, no cabe ni calcar sus contornos, ni comprobar sus matices referenciales, ni precisar su evanescente figuración. De siempre estos aconteceres han demarcado una frontera entre los procedimientos de transcripción visual y otros procedimientos de gesticulación tentativa. Entre modos ejecutorios en los que la mano trata de seguir itinerarios marcados por la mirada y otros procedimientos, en los que la mano gesticula libre, ofreciendo a la mirada configuraciones que a veces alcanzan la verosimilitud icónica de aquello que no se puede ver.

En el esfuerzo inventivo plástico de la apariencia de estos fenómenos está la veta más activa (poiética), más aleatoria y más sorprendente de la praxis plástica y de la evolución de la cultura icónica.

*

En el catálogo de la exposición de obras de Turner, montada en Madrid en la F.J.M. hay un artículo de Ian Warrell titulado "Oleo y agua: Turner y el mar" que es un primer ensayo, todavía tímido e impreciso, de una historia plástica del mar. Warrell presenta a Turner como un hombre

fascinado por las aguas y por el mar (sobre todo por el mar), que vive en la costa, que no deja de ensayar formas de atrapar sus impresiones marinas y que, incluso, se disfraza de marino. Señala que su vocación de pintar el mar es activada por la contemplación de las marinas de los artistas holandeses apellidados Van de Velde (Willen el viejo, 1611/1693 y Willen el joven, 1633/1707) y el acicate de las obras del pintor francés. C.T. Vernet, muy admirado en Inglaterra por sus escenas de costas con naufragios. Estos predecesores pintaban paisajes con barcos en los que el mar era una materia más o menos inerte, aunque también habían realizado cuadros en los que el mar de fondo aparecía encrespado, eficientemente inventado como apariencia de la agitación.

*

Recuerda el pintor del mar que aparece en la novela de Baricco "Océano mar". Un pintor de retratos que, fascinado por las marinas, se traslada a un balneario a la orilla del océano para aprender a pintar el mar. Como Turner. Pero el pintor de Baricco no conocía precedentes. Se empeña en acometer su tema directamente, a partir de su experiencia retratista, de pintor que escruta rostros quietos y que luego los transcribe lentamente, copiando sus rasgos a partir de ubicar los ojos del retratado en un lienzo ya zonificado. Confiesa angustiado que no puede pintar el mar porque el mar no tiene ojos. Un niño le replica explicándole que los ojos del mar son los barcos. Desde entonces cuando aparecen barcos puede pintar el mar siguiendo sus hábitos rituales, pero continua paralizado cuando el mar no tiene naves. No descubre como hacer para captar la inefable sensación de la dinamicidad eterna de las aguas. Al final decide introducir sus lienzos en el agitado líquido y dejar que se sequen. Así puede recoger el mar renunciando a la conquista visual de su apariencia.

*

Sí, Turner tiene algo de ese personaje. Warrell cuenta que empezó a dibujar marinas desde joven, recorriendo la costa inglesa y galesa, y que su vocación fue reforzada por el fervor patriótico de las luchas marinas entre los estados europeos en la época napoleónica, y por los escritos de E. Burke que entendía el mar como una fuerza de la naturaleza capaz de suscitar emociones sublimes de sobrecogimiento, respeto y temor. Como el pintor de Baricco, Turner no tenía problemas en dibujar el mar a partir de sus ojos (los barcos), como habían hecho otros artistas desde antiguo, pero no se detuvo ante la dificultad de tantear procedimientos para inventar la apariencia de la agitación de las aguas (con ojos o sin ojos).

Sabemos que Turner hacía infinidad de dibujos rápidos frente al mar, dibujos gestuales, inmediatos, esquemáticos, aleatorios, que luego contemplaba y guardaba como registros expresionistas de sus sensaciones. Sabemos que luego trabajaba sus mirar al mar, a partir de sus apuntes, inventando composiciones tentativas que fijaran sus descubrimientos. Como luego hicieran los impresionistas, en espacial Monet. Y también sabemos que luego exhibía sus procedimientos inventados como formas peculiares de hacer. En 1818 el hijo de su mecenas W. Fawker asistió a una exhibición en la que, en una finca del interior, hizo una marina inventada. Este testigo del acontecimiento lo narra así: "Empezó por derramar pintura líquida sobre el papel hasta saturarlo; se puso a rasgarlo, a arañarlo, a raspar (a redistribuir la pintura líquida) como un poseso y todo era un caos: pero poco a poco y como por arte de magia fue surgiendo el cuadro y, a la hora de almorzar, el dibujo fue mostrado en triunfo".

*

Se ha mencionado a Monet, inventor de tardes, de jardines y del agua. Sobre todo, inventor de nenúfares en un estanque. Recuerdo el relato que Baricco hace (en "City") a propósito del procedimiento que permite esta conquista, semejante a los procedimeintos acometidos por Turner con anterioridad. Viene a decir Baricco que lo primero que hace Monet es familiarizarse con los nenúfares en el agua. Construye un estanque, lo cultiva, lo mira, lo presiente... hasta que la cotidianidad lo reduce a casi nada. Luego, cuando ya no miraba su estanque, se encerró en su estudio y empezó a pintar. Desde donde pintaba no podía ver ni el agua ni los nenúfares. Sólo los podía recordar. "Y esta elección de la memoria frente al enfoque directo de la vista fue genial, porque la memoria -y no la vista- aseguraba un contramovimiento perceptivo que frenaba los nenúfares flotantes a un paso de ser demasiado insignificantes y los templaba con la sugestión del recuerdo, lo justo para detenerlos en el instante previo al abismo de la inexistencia".

Monet pintaba nenúfares sin parar, en series, como había hecho siempre con otros temas. "Monet necesitaba la nada para que su pintura, en ausencia de referentes, pudiera ser libre de retraerse a sí misma. Contrariamente a lo que ingenuamente se puede inferir, los nenúfares así ejecutados no representan nenúfares sino la mirada que los mira.

*

Apuntes directos y luego, series de tanteos, disolución de la impresión para conquistar el recuerdo. Sugerencias de trazo, desvelamientos de la mano en movimiento que inventa apariencias de la apariencia, miradas que miran la ejecución liberada, y conquistan la impresión primordial.

*

Según Warrell el tema del mar cobró inusitado interés para los artistas románticos posteriores a Turner, y para los espectadores, que reclamaron en la palestra pública una clase de obras (las marinas) que hasta entonces habían estado reservadas a la contemplación privada. Para Warrel la historia del invento del mar, que es el invento en ciernes del expresionismo, tiene una clara genealogía a partir de Turner. G. David Friedrich (1774-1840), R. Parker Borrington (1802-1828), Eugene Delacroix (1798-1863), Eugene Isabey (1803-1886), Gustave Coubert (1819-1877), E. Monet, etc. En el año 1966, el MOMA (New York) trató de mostrar a través de diferentes obras de Turner la conexión sensible y procedimental que este autor tiene con el expresionismo abstracto, dejando en el aire la genealogía de la sucesiva desconexión de la temática marina sobrepasada históricamente por la eminencia de los procedimientos experimentales que se descubrieron y ritualizaron cuando hubo que inventar la apariencia de las agitadas aguas del mar.

*

Warrel no hace una historia plástica del mar, sólo la sugiere, anotando ingeniosamente su calado procedimental. Quizás frente a las obras plásticas no se pueda hacer otra cosa, ya que suele resultar difícil averiguar la genealogía de las influencias que ciertas obras contempladas por los artistas tienen sobre la dinámica de sus modos de ejecución.

*

Lo mismo que ocurre con el invento plástico del mar, ocurrirá con otras conquistas plásticas, desconectadas de sus temáticas, sobre todo después del invento de la fotografía.

Es difícil enseñar a empezar operaciones productivas. Parece más sencillo enseñar a acabar. De hecho se enseña así, a acabar, a resolver, a liquidar, a concluir. Quizás no pueda ser de otro modo. Los productos en ciernes, o a medio elaborar, son difíciles de significar, y la enseñanza opta por proponer imitaciones o resoluciones simplificadas que, con el proceso del aprendizaje, se van complicando.

Las tareas son eso, propuestas de acciones que deben de conducir a resultados bien definidos de antemano. La resolución de problemas también se basa en lo mismo, en usar una estructura acabada para alcanzar una conclusión consecuente con los datos.

A comenzar producciones se aprende en consecuencia a la concienciación de los pasos que llevan al acabado de las tareas, después de haber adquirido el hábito de la terminación. Luego, cuando ya se sabe proceder, se antoja estúpida la obsesión de la conclusión. Es más, en las tareas artísticas, lo primordial es actuar, recomenzando eternamente, sabiendo que el acabado es un accidente abreviativo que pone en suerte el propio proceder.

En el arte, concluir algo es un accidente que permite desatender la obsesión del recomenzar (rehacer, rectificar, reenfocar) al tiempo que lo terminado, como obra, ingresa en el circuito crítico donde lo abreviado se clasifica y se valora. He aquí el problema de la formación artística, que sólo puede ser tal cuando, abreviando muchas producciones, se empieza a concienciar el proceso, hasta que se vislumbra el constante proceder como desencadenante de la ocupación artística. El problema del acabado aparece cuando se instala como modo de producción general, como abreviatura del trabajo, como forma de entender la integración de los humanos en la vida social. Know how es saber terminar, por encima de tener la pasión por comenzar.

*

En las escuelas de arquitectura se enseña a entregar proyectos terminados. Se enseña a resolver propuestas de edificios, sin perder el tiempo en reflexionar sobre los procesos. También se enseña así a dibujar, mostrando ejemplos abreviados del producto formal a lograr.

Es posible que haya de empezarse así una formación tan compleja, pero no es justificable que se permita insistir en esta modalidad pedagógica cuando el alumno comienza a concienciar los intrincados caminos por los que debe de transitar en su oficio. Hay siempre un momento en el que la tarea general se puede descomponer en tareas parciales, que luego han de ser integradas, con misteriosos criterios, en unidades tanteadas a través de laboriosos procesos de ajustes.

11. Las cosas no dicen nada (17-11-02)

Las cosas son mudas, herméticas, inconcebibles. Según Lacan las cosas son ajenas al significado. Para Rosset, lo real es fortuito, particular, único.

Las cosas no dicen nada. El mundo es radicalmente extraño, pétreo, rugoso. Las sillas, las piedras, las acelgas, los perros... son objetos misteriosos. Ellos callan, pero se nos atraviesan, se cruzan con nosotros. Están ahí obstaculizándonos. O permitiéndonos su manipulación. Pero guardan silencio.

Para que parezca que dicen algo tenemos que ser nosotros los que hablemos por ellos. Los que, monologando, digamos cosas como si las dijeran los objetos o los seres otros, en su radicalidad de extraños.

El decir de las cosas es nuestro decir frente a ellas, es nuestro decir avergonzado que disimula su proviniencia.

Las cosas no dicen nada, pero nosotros las envolvemos de palabras para que no nos atormenten con su extrañeza. Las envolvemos con palabras y percepciones hasta que parece que las comprendemos, sin que ellas puedan oponerse, indiferentes, a nuestros manejos.

Pero hay objetos y objetos. Algunos no permiten que nos acerquemos y otros no pueden oponerse a nuestra manipulación.

Así, hay objetividades que usamos para hacer cosas, otras que se dejan de-formar con la intermediación de las manos o de utensilios (cosas usadas para modificar cosas) y otras no sirven para hacer nada más que mirarlas y hablar y hablar.

Nuestro manejo es la envolvencia, envolverlas en nuestros movimientos, en nuestros monólogos y en nuestras percepciones, siempre constituidas por sensaciones y palabras.

De la naturaleza de nuestra proyección envolvente frente a los objetos y de la capacidad de resistencia al manejo que las propias cosas exhiben, se deduce su clasificación (su naturalización). Una envolvencia singular frente a los objetos es dibujarlos, o fotografiarlos (reproducir su apariencia), como también lo es someterlos a pruebas organolépticas o reactivas, o a diversas trans-formaciones de su con-formidad.

De una obra de arte sabemos que ha sido hecha por alguien, que está ahí, que se puede

contemplar, que se parece más o menos a otras, que tiene un valor comercial, que tiene valor simbólico, que se usa para caracterizar épocas o situaciones sociales, para prestigiar a grupos, y algunas otras cosas más. Y podemos revestir su configuralidad con operaciones y palabras. No sirven para comer, ni para barrer, ni para nada transformador, pero sirven para imaginar su génesis y para fantasear con las intenciones e incompetencias de su autor. Si el que contempla las obras de arte tiene un discurso adecuado, las podrá envolver. Y si tiene inquietudes y experiencia artística, las podrá emplear como un espejo donde se reflejen sus preocupaciones operativas. Pero las obras de arte siempre permanecerán mudas.

12. Dibujar Poesías (29-11-02)
Recuerdos (1)

Lo recordaba Mery hace unos días. La alumna que iba a verla a la librería y le contaba que no entendía nada de lo que debía de hacer en las clases de Dibujo. "No me dicen lo que tengo que hacer, no sé lo que quieren que haga. Y si a mí no me dicen con claridad lo que tengo que resolver me angustio y me bloqueo". Dice Mery que la visitaba con frecuencia y ella la atendía porque le parecía una persona entrañable. "Hoy me han hecho tocar una cosa blanda que no podía ver y me han dicho que dibujara algo teniendo presente la sensación recibida". Mery la confortaba sin más. Le decía que leyera. Que intentara disfrutar. Que hablara.

Después de algún tiempo la alumna llegó radiante. "Hoy he disfrutado. Leímos un poema. Y yo dibujé algo que no puedo explicar. Mi mano iba sola, me llevaba. Me salió un dibujo extraño, que mis compañeros admiraron". Un mes después la alumna era otra, llena de euforia. "Ya sé, ya he entendido. Lo que tenía que hacer no estaba fuera. Lo encuentro haciendo. Me sale sin saber cómo".

13. El espíritu de la gallina (29-11-02)
Recuerdos (2)

"Yo aprendía contigo. Qué tiempos. El espíritu de la gallina". El espíritu de la gallina fue una frase docente, que se ha instaurado como una marca, como un eslogan caracterizador de una pedagogía que hacíamos hace años. Ninguno de los que evocan el tópico vivió la situación, pero la recuerdan, la contienen como un señalamiento curioso e impreciso.
Podía ser el curso 1976-77, en la unidad de Representación de seres vivos se solían proponer animales como modelos. Se preferían los conejos y las gallinas porque los cuidaban los bedeles y luego, al cabo de la semana, se los merendaban. Los animales se soltaban en el aula con alguna sujeción para que no escaparan. Al inicio de las sesiones los animales extrañaban el lugar y se movían como locos tratando de escapar. Luego se iban serenando y acababan acostados. Al comienzo de una de esas clases un alumno se desesperaba "No puedo dibujar porque ese bicho no se queda quieto". Se le dijo que en eso consistía el aprendizaje, en dibujar un ser que se mueve, un modelo al que no se puede

observar con detenimiento. "Dibuja la impresión que te produce su agitación". "Invéntate una gallina moviéndose. Ensaya trazos, tantea gestos..." "Pero, es que no puedo fijarme bien, no veo como se mueve". "Pues siéntete gallina, siente en tí sus movimientos, no la mires, dibuja a partir de las tensiones que notes en ti"..."?".... "No te preocupes en que se parezca". Las cosas que se mueven y cambian se dibujan así, inventándolas tentativamente con trazos diversos.". "¿Entonces tengo que dibujar sus tensiones. Tengo que dibujar su alma?... "Sí, dibuja el espíritu de la gallina". Al cabo de la sesión todos dibujaban gallinas. Desde ese día, cuando se sacaban las gallinas de su corral para ser dibujadas, todo el mundo decía en voz alta "Hoy hay que dibujar el espíritu de las gallinas".

14. La mente en blanco (02-12-02)
Recuerdos (3)

En la unidad de "expresión pura" se trataba de explorar el informalismo o expresionismo abstracto. Era una unidad disolutoria, antirepresentativa, que intentaba familiarizar a los alumnos con el dibujar sin propósito. Con el dibujar como marcación de movimientos del cuerpo. El grado cero del dibujar. Lo contrario a buscar parecidos, a describir referentes. A los alumnos les chocaba aquella tarea, que no se podía valorar objetivamente y que reclamaba de ellos decisión sin reflexión. Solían preguntar cómo debían de motivarse para arrancar. Se les recomendaba visitar exposiciones de informalistas españoles (El museo de Cuenca) y leer las pocas cosas que había de la escuela de New York. Las clases solían ser "informales", irónicas, descreídas, hasta que alguno encontraba alguna vía de autosignificación en el dibujar informe. Alguien descubrió una fase heurística que prosperó. "Hay que dibujar con la mente en blanco, sin pensar en nada". La indicación equivalía a dibujar la nada, a divagar, a errar sin preocupación. Pronto se puso en crisis la frase ¿cómo se podía lograr no pensar en nada?. Parecía razonable situarse contra la representación, intentar dibujar evitando las convenciones representativas, pero no parecía posible detener el pensamiento, alcanzar el silencio interior respecto a las palabras y a las imágenes. Se recurrió a Bachelar en "El aire y los sueños" donde habla de la experiencia onírica del vuelo, de la dinamicidad imaginaria que borra las formas reduciéndolas a impulsos libres, misteriosamente activos. Esta indicación presuponía una imaginación sin formas, pero resultaba difícil de practicar. Algunos profesores recurrían a la música para inducir una danza gestual en el papel.

Poco a poco "la mente en blanco" se consideró un incentivo confuso, impreciso y la "expresión pura" se agotó como ejercitación gráfica. Hoy, décadas después, se está recuperando el objetivo de una pedagogía informal a partir del lugar poético de la tiniebla, en el que las imágenes desaparecen simplemente porque en la oscuridad no se puede ver nada.

15. "Las experiencias artísticas" (1) (01-01-03)
De la lectura de Perniola (El arte y su sombra)

Parte de considerar el arte como "arte en progreso" identificando sus nuevas manifestaciones y señalando las experiencias que provocan.

Caracterizar las experiencias supone acotar el campo artístico y connotarlo teóricamente. Describir la naturaleza de las obras y perseguir la conmoción que plantean o presuponen.

En este estudio Perniola parte de la designificación (la insignificancia en progreso de Castoriadis) del arte, indicando que hoy las obras se abordan sin ninguna consideración acerca de los procesos, las posturas y la reflexión teórica y crítica. Afirma que esta actitud prescinde de la condición de existencia de la obra de arte y de la densidad y complejidad de lo real. Sostiene que el establishement artístico niega que en el arte democratizado (banalizado) haya conflictos, niega la sombra del arte. Sólo se considera el arte a la luz de sus presentaciones sociales como obras bien determinadas, sin ninguna profundidad.

*

Propone reflexionar sobre las siguientes experiencias vinculadas al hacer artístico y su incardinación social.
-El retorno del realismo. Lo real como idiocia.
Esta es una experiencia filosófica-artística.
-Sobre la obra y el placer. El texto y el goce. Lo neutro y la epojé.
Esta es una experiencia ética y cognoscitiva sobre el hacer y el comprender.
-Sobre la disensión y el conflicto. (Warhol).
Esta es una experiencia ética.
-Sobre la narración y la verdad.
Esta es una experiencia práctico-poiética y ontológica.
-Sobre el anti arte, el resto y la cripta
Esta es una experiencia psicológica.

*

La aventura artística tiene dos tendencias.
1.- La celebración de la apariencia, el alejamiento de la realidad. Recupera las formas tradicionales, se alía con los medios. El espectáculo. Esta tendencia considera la actitud estética como catarsis y desrealización. Solemniza el pensamiento débil.
2.- La dirigida hacia la experiencia de la realidad. Busca en el arte una percepción más fuerte e intensa de la realidad. Es la irrupción de lo real en el mundo del arte. La exposición directa del sexo y de la muerte. Se busca la experiencia perturbadora. Asco y abyección. Repulsión y atracción. Miedo y deseo. Es la hora del cuerpo penetrado.
Realismo como encuentro de lo inorgánico y lo orgánico.

*

El realismo extremo (grado cero de la teoría) pretende mostrar lo que existe sin mediación teórica. Lo real como aparición, como choque, como conmoción. Se busca la disolución de la mediación. Este entendimiento de la realidad viene de Schelling, Pareyson, Zizek, Lacan, Kolnai.

La realidad de Schelling es la exterioridad radical. Lo intransitivo, lo inmemorable, lo infundado. Para Pareyson es lo opaco, lo recalcitrante al pensamiento e impenetrable a la razón. Hay incompatibilidad ontológica entre lo real primordial y la razón. Para Lacan lo real (por oposición a lo simbólico y lo imaginario) es ajeno al lenguaje y a la dimensión simbólica. Lo real es lo que no se puede simbolizar ni imaginar.
El encuentro con lo real genera angustia y trauma (Hall Foster).
H. Foster utiliza trauma como noción para el arte actual, que sitúa al espectador ante algo terrorífico y abyecto. La experiencia entonces es el asco. Kolnai indica que el asco se orienta al exterior. Asco como contigüidad, como contaminación. El asco es una utilidad orgánica exagerada que se dilata más allá de cualquier límite y se homogeniza. Lo asqueroso corrompe todo lo que entra en contacto con él (la ciénaga definitiva).

¿Puede lo real identificarse con lo asqueroso?. El asco prima sobre el gusto. Pero el asco está entretejido con la utilidad que no se puede considerar como manifestación de lo real. La muerte lucha contra la forma. El trauma se relaciona con el desposeimiento y con la pereza. La estupefacción.

La experiencia de la estupefacción, del asco, rompe el límite de la interioridad, que se derrama en la exterioridad, en la muerte, con la desgana melancólica de la pereza.

La idiocia indica el carácter fortuito de lo real (Rosset). Idiocia quiere decir sin razón, estúpido, pero viene del griego donde quiere decir singular, único. La actividad interpretativa consiste en hacer salir lo real de su singularidad irreductible introduciéndolo en un proceso. La producción de significados es un valor añadido a lo real a través de una proyección imaginaria. Con este mecanismo de envolvimiento captamos lo real mediatizado, quedando lo real como idiocia manifiesta en ciertas situaciones (cuando estamos borrachos o desilusionados)

La idiocia es lo real sin interpretación, lo real advenido sin previo aviso, sin postura.
Lo real como susto. También la imposibilidad de la interpretación (el cadáver exquisito, la colaboración) lleva a lo real. Y la extravagancia, que dispone la realidad como diferencia. Pero la realidad nunca está desprovista de mediaciones (imaginario colectivo), por lo que la experiencia radical de la realidad sólo puede entenderse como un corte, como un distanciamiento (o inadvertencia) de la mediación inevitable. La idiocia es, o una patología del conocimiento, o una actitud experimental temporal.

El arte puede verse como una vía hacia la idiocia (hacia la anulación de la interpretación). Como una desgarradura mediática de la realidad. Musil notificaba dos tipos de estupidez. Una sencilla e ingenua que procede de cierta debilidad de la razón (ligada a la poesía y el arte) y la otra que es la pretensión de captar lo real sin mediación. Si la estupidez es la inadecuación respecto a la funcionalidad, su ejercicio está ligado al arte.

Aquí se señala al arte como experiencia directa, como ejercicio contra la interpretación (¿como expresión?), como camino creativo de la extrañeza.

En la comunicación provocativa (propaganda) se crean imágenes que se desgastan y desaparecen apuntando a una realidad tapada por el simulacro. Lo imaginario recubriendo la realidad. Lo imaginario "capta", fascina y aprisiona, seduce y anula (Lacan).

*

Así ocurre que la experiencia artística se puede identificar con ese estado en que la realidad asoma sin mediaciones. Es el estupor de la razón (Schelling) que es aturdimiento, estupefacción y éxtasis. Enajenación.

Pero el arte no puede disolverse en la comunicación porque tiene un núcleo incomunicable. En esto es afín con lo real. El estupor de la razón ante lo real también es éxtasis, enajenación.

Lacan usa la noción de alteridad. "El otro grande", la alteridad irreductible a las proyecciones del imaginario (el lenguaje y la ley). "Lo otro pequeño" es la cosa en su realidad irreductible al lenguaje. El realismo artístico pretende alcanzar lo otro pequeño como esplendor. Objeto como agalma que quiere decir don, imagen de la divinidad. Viene del verbo agallo que quiere decir glorificar. Semblante del ser. El amor se dirige al semblante y se relaciona con el goce.

La psicosis y las alucinaciones (delirios) se imponen como si pertenecieran a lo real. Se producen por per-clusión que es la expulsión del inconsciente. La psicosis no nace del rechazo de lo real, sino de un vacío en el orden simbólico. La extimidad es una exterioridad que atraviesa la antítesis entre interno y externo.

Es esta una explicación de un estado del sujeto en el que el inconsciente se oculta y los fenómenos vinculados a la totalidad rompen la frontera entre lo interior y el exterior. El recubrimiento simbólico se desarticula. Algo parecido pasa con los fenómenos de discontinuidad epiléptica (ausencia o desaparición de Virilio).

*

La diferencia nace con Nietzsche, Freud y Heidegger como rechazo a la conciliación estética de las doctrinas clásicas (Kant y Hegel).
La diferencia aparece en las experiencias insólitas y perturbadoras. Se relaciona con los estados psicopatológicos y místicos.

Heidegger indica que la estética forma parte del pensamiento acerca del olvido del ser.
Le siguen Blanchot, Bataille, Kossowski.... Barthes ("El placer del texto") busca el nexo entre placer y obra desde la experiencia de la diferencia. Más allá de la obra descubre el texto. El goce engloba lo desagradable, lo aburrido y lo doloroso. Implica la desaparición del sujeto. El goce es un exceso ligado a la sexualidad, es una perversión sin finalidad. El goce aproxima la estética al cuerpo.

El goce es una reducción en el límite, en que exterioridad e interioridad se funden. El goce es una expansión del borde o una identificación de todo en el límite (el cuerpo).

El texto se puede sentir como cuerpo. El texto es irreductible al diálogo entre sujetos. Es algo intransitivo, paradójico. Es independiente de la subjetividad de quien habla o de quien escucha. Se pasa del "yo siento" al "se siente". La sensibilidad se disloca en el espacio neutro del texto.

L. Irigaray indica que el texto de Barthes no abandona del todo la objetividad. Distingue entre representación y figuración. El texto como representación tiene un carácter mediador (entre sujeto y objeto). El texto como figuración es un modo de aparición inmediato próximo a las cosas (a su esplendor). El texto como figuración entra en el horizonte de la diferencia.

¿Cómo se llega al impersonal "sé siente"?. La epojé. Epojé es suspensión de las pasiones, de los afectos subjetivos. (Dejar ser al ser). Los afectos son cuatro: placer, dolor, deseo y miedo. La suspensión de la epojé es una ebriedad sobria, un sentir a distancia. La epojé borra el borde, la separación entre el yo y el no yo, entre lo interno y lo externo, entre lo humano y las cosas.

La epojé es la actitud, la situación de lo insípido, de la extrañeza, de la distancia que aproxima, la disolución del límite.
En la epojé aparece la experiencia del "se dice" de un decir que no dice (Blanchot). De la obra que se manifiesta autogenerada

Epojé cognoscitiva- fenomenología, escepticismo
Epojé moral-estoicismo
Epojé sexual – la sexualidad inorgánica. Lo neutro.
La sexualidad neutra es la excitación que hace percibir a los seres como cosas y viceversa. Necrofilia, ciborg, sex shop.
Con la epojé percibimos nuestro cuerpo como cosa (los masajes orientales). Salgo de mí y sitúo mis órganos y mi sentir en algo exterior. Me hago diferencia. Realismo psicótico. Me convierto en lo que veo, siento o toco. Desaparece la mediación. La música es sonido, el teatro, acción. No hay imitación. El realismo psicótico es el extremo del naturalismo de Dilthey como modo inmediato de captar la realidad.

Kristera llama a esta experiencia la abyección. Abyección como derrumbe de la frontera entre interior y exterior.
La abyección es evacuación de contenidos internos (orina, sangre, esperma) que desborda la identidad subjetiva. Abyección: hostilidad respecto al mundo y al cuerpo considerados como impurezas.

Lo bello extremo es la raíz de la estética de la diferencia (lo bello extremo está en lo neutro y en la epojé). Lo neutro como mantenimiento del conflicto (como conflicto mantenido). Lo

neutro no es la doxa. Neutro es fuerte y activo. La búsqueda y sostenimiento de los conflictos verdaderos.

*

Lo postmoderno es una inmovilización de un conflicto con lo moderno. Una neutralización. Conformismo y cinismo. Inmoralidad sin pudor. Lo postmoderno es una anámnesis de lo moderno. Travestismo (Warhol) y deslegitimación del arte, en busca de la diferencia sexual, la banalidad y el dolor.

*

El cine pone a prueba la capacidad de relación entre las imágenes y las palabras.
La metáfora fílmica de Deleuze (El pliegue) ¿Tienen algunas imágenes autonomía conceptual? Debord lo duda.
Las experiencias de la privación del oído (Philibert) y de la vista (la ceguera) se compensan con miradas filosóficas.

Los críticos hacen la competencia a los artistas. Benjamín señala la cosificación del arte, el sex appeal de lo inorgánico.

Heinich interpreta el arte contemporáneo como una transgresión de las fronteras, como una ampliación de su territorio. Hoy el valor artístico está en el conjunto de las conexiones a partir de un pretexto (el objeto). Promueve una hipermitificación. Exagera la singularidad del artista y disuelve los contornos de su personalidad. Cinismo generalizado.
Heinich sostiene que el arte está próximo a la filosofía. Ve el nihilismo como un infantilismo, ya que sólo los niños están sometidos a la necesidad de justificarse (Bruner).

La acción sin justificación es otra experiencia disolutoria. Epojé aplicada a los actos propios. Disolución de la responsabilidad. Lo inorgánico y casual cubren la conciencia. No hay implicación ni compromisos duraderos. Todo es eventual. Cierta forma de insignificancia.

*

Se considera el texto filosófico como texto literario.
El situacionismo propone un rechazo efectivo del mundo del arte. Reforma antiestética.
El arte se transforma en teoría revolucionaria.
La situación es lo contrario del espectáculo. El espectáculo es una relación social mediada por imágenes. La situación es un evento, una dimensión del acaecer, experiencia del presente que hace coincidir libertad y destino.
Acción pura. Interacción sin pensamiento. A la contra del espectáculo. Acción que es sentida (no pensada) como un acontecer para uno mismo.

Amatía es error. Tyché es logro, fortuna que diferencia la realidad del razonamiento. Tyché es la suerte, los casos de la vida.

El evento ocurre cuando, atravesando los límites del exterior, nos situamos más allá de nuestra persona. Cuando acción y resultado práctico se superponen.
No hay evento sin ejercicio, ni situación sin repetición. La situación es un tránsito de lo mismo a lo mismo mediante el cual aparece una diferencia radical.

De esta estética del evento nace la idea de arte como ejercicio (como en el estoicismo)
Carchia señala que lo que cuenta en el pensamiento estoico no es la obra de arte, sino el ejercicio, es decir, el proceso que conduce a la misma, el movimiento productivo que realiza.

*

En el arte conceptual se aproximan arte y filosofía. Si con Debord el arte parece terminar en la filosofía, con Kosuth la filosofía parece terminar en el arte.
Conceptuales y situacionistas rechazan la forma. Lo que cuenta no es la obra sino la reflexión sobre la naturaleza del arte. El arte consiste en ampliar la noción de arte.

El artista contemporáneo vive expuesto al riesgo de que la verdad aportada por la propia experiencia sea irremediablemente eclipsada por la fisicidad de las obras.

Si lo esencial del arte es la actividad del artista, las obras no son más que un residuo físico, un resto de algo que es mucho más importante (Kosuth).

El artista conceptual asume las funciones del crítico y se dirige a un público de artistas. Kosuth: Las obras de arte son proposiciones analíticas. Arte como Tautología sin resto.
El resto del arte institucionalizado es el gran público al que el arte ultraja.

*

El resto en la experiencia artística es aquello que se opone y se resiste a la homogeneización, al consenso, a las tendencias a reducir la dignidad del arte.

Abraham y M. Toro presentan las nociones de luto y melancolía. El trauma de la pérdida puede ser superado por una extensión de los intereses del yo (introspección). Pero hay otro proceso, la incorporación. En la incorporación algo se instala en el interior del Yo. Lo que se instala es una entidad psíquica extraña, autónoma, desconocida para quien la porta. Es una especie de inconsciente artificial. Esta entidad es como una tumba secreta, como una cripta que conserva, como si estuviera muerto, algo aún vivo y secretamente activo.
La cripta es el tercer destino del luto, distinto del dolor (introyección) y de la melancolía. El que tiene una cripta se oculta a sí mismo el hecho de haber perdido algo. Pero la cripta esconde, no una creencia, sino un gozo que no puede ser reconocido porque supondría un atentado a la dignidad del personaje desaparecido. La cripta es un resto de realidad psíquica.

Derrida (Fuori) ve la incorporación críptica como un espacio, a la vez, interior y exterior, un lugar comprendido en otro pero rigurosamente separado, aislado mediante paredes. Una exclusión intestina o inclusión clandestina. Un conflicto irresoluble instaurado. Algo que, incluido y separado, impide que la contradicción se transforme en catástrofe.
Indecisa y discriminada, la incorporación críptica resplandece y sólo se explica por la confusión lingüística entre mirada y centelleo (glance). La cripta es una Utopía realizada que hay que mantener en silencio. Es un tesoro que brilla en la oscuridad.
El artista pasa a ser un guardián de tumbas. Guarda la muerte del arte, el esplendor del arte muerto. La vida de un guardián de tumbas ha de estar llena de malicia, astucia y diplomacia.

16. Dibujo y proyecto (Granada) (19-02-03)

Así se denominó mi encuentro en Granada con los profesores y alumnos de Análisis de Formas Arquitectónicas. Era un título genérico y abierto en el que cabía cualquier cosa. Pero, estando ya en el Auditorio Falla, ocurrió que había una exposición de trabajos gráficos producidos por alumnos de la asignatura, titulada ARTE facto. Eran ejercicios de dibujo "arquitectónico" realizados después de asistir a diversas audiciones musicales.
La visita a la exposición dio pié a una reflexión imprevista, impregnada por las evocaciones de los trabajos expuestos. Música y arquitectura. Música de la arquitectura y arquitectura de la música.

En Madrid había asistido días antes a la exposición "Analogías musicales, Kandinsky y sus contemporáneos", que trata de indicar la relación de la música y de los músicos con el arte plástico de principios del siglo XX.

La analogía entre la música y la pintura ya había sido señalada en el Renacimiento (Leonardo, Vassari), en la Ilustración (Newton, Diderot...) y en el Romanticismo (Goethe) en

el que se buscó además la obra de arte total (Runge, Wagner), aunque sólo los artistas de principios del siglo XX intentaron vincular estructuralmente la música con las artes del espacio. Alguno de los ejercicios mostrados en la exposición consisten en danzar frente al lienzo siguiendo la pauta de la música escuchada (Kandinsky, Severini, Boccioni, Balla, Larionov....). Otros ensayan en el cuadro una especie de partitura (Kandinsky, Kupka, Klee, Picabía, Macke...). Y otros son ejercicios de pintar en el estado pasional creado después de una audición (Kandinsky, Carrá, Ender, Shkolnik, Delaunay, Survaje....)
Los músicos, a su vez, descubren que la composición musical genera una sensibilidad plástica espacial (Schomberg) y que un cuadro puede ser una partitura (Cage....)

La relación entre la arquitectura y la música también es tradicional. Desde antiguo (tradición pitagórica) estaba claro que la estructura proporcional de la armonía (instrumental) era la misma que la contenida en el esqueleto geométrico (organizativo) de la arquitectura. La equivalencia proporcional (matemático-geométrica) entre artes es una larga tradición esotérica que se desarrolla en multitud de escritos y tratados a partir del Renacimiento hasta finales del siglo XIX y comienzos del XX (es la tradición del Número de Oro y las armonías proporcionales, que culmina con la aparición del "Archéomètre de Saint Ives d'Alveydre", publicado en 1911).

Aunque esto es así, entre la arquitectura y la música no se han realizado ensayos de directa trascripción como los practicados entre la música y la pintura. Donde la arquitectura si ha participado, desde Vitruvio, ha sido en la propuesta de configuraciones espaciales destinadas a albergar la ejecución musical, tratando a la arquitectura como cáscara conforme para que la música sea posible.

Quizás para la formación arquitectónica mediada gráficamente el ejercicio por antonomasia es tantear dibujos directos o de ámbitos espaciales, una vez que la música se ha dejado de escuchar. No la danza gráfica guiada por el sonido en acto, sino la exteriorización configurativa a partir de la espacialización en ausencia, provocada después de la escucha.

Y esto nos lleva a varias cuestiones relacionadas. La primera apunta a las experiencias básicas para la formación arquitectónica. La segunda nos lleva a la relación entre las distintas actividades artísticas. Y la tercera nos conduce a la reflexión acerca de la interioridad y la exterioridad y, de rebote, a la experiencia de la insipidez o grado cero de las artes.

Respecto a las experiencias formativas en arquitectura, recientemente he leído un interesante ensayo de L. Muntañola. Se titula "¿Se puede enseñar arquitectura?" y es su discurso de ingreso en la Real Academia de Bellas Artes de San Jordi. En este escrito Muntañola defiende que, al margen de las disciplinas profesionalizadoras (que enseñan el oficio de diseñar-proyectar), la arquitectura se aprende haciendo teatro, danza y música, como asistiendo a fiestas y demás rituales colectivos, que son las ocasiones donde se experimenta la dialógica social "provocando la imaginación espacial en relación a como los otros, a su vez, viven el espacio, de acuerdo a los usos, las funciones y las costumbres socialmente significativas".

Para Muntañola la arquitectura reside en la experiencia colectiva de la interacción, en la vivencia dialógica que hace aparecer el espacio arquitectónico como condición y referencia significadora de la participación socializada en un ritual. Arquitectura como marco y atmósfera de la convivencia política, como contexto movilizador de la imaginación dialógica.

Desde la pedagogía básica, esta radical visión debe de llevar a ejercicios que, prescindiendo de la formalidad externa (superficial) de los objetos edificados, pongan la atención en las atmósferas ambientales y las relaciones rituales de la interacción. Se supone que experimentando el espacio como acontecimiento relacional, la arquitectura se descubrirá como contexto, como referente, como envoltura constitutiva de la significación situacional.

Pero la arquitectura no puede quedarse en el mero sentimiento. Si es arte tiene que ser producida, tiene que ser configurada. Y la pedagogía debe de conducir a ese proceso de realización. Difícil ejercicio en el que se trata el contexto como texto, en el que se acaba determinando el marco donde la interacción presentida como acontecimiento debe de ser albergada y reforzada. La peculiaridad de este ejercicio está en que el proyectar arquitectónico tantea y determina los límites, las condiciones de borde, de una amplitud ambientada donde la actividad relacional social ha de poder ser significada con intensidad. Arte de la delimitación en la que siempre queda ausente el contenido. Las otras artes objetualizan el contenido, aunque todas ellas producen una atmósfera (la de su realización) y un vacío (el correlativo a su constatación como obras).

En este sentido todas las artes comparten un componente arquitectónico, en la medida en que las obras son mundos (Ricoeur) que presentan distribuciones organizadas de materia en el interior de marcos delimitadores que, al tiempo que evidencian la formalidad textual de su presencia, ocultan su dinamicidad ejecutoria (procesativa) y determinativa (intencional o dialógica (Perniola)).
Lo arquitectónico, en cualquier arte, es lo ocultado en lo manifiesto, lo contextual que su formalidad instituye en el proceso de producción de su presencia. En cualquier arte y también en la arquitectura.

Pero las artes no son equivalentes, no son directamente traducibles unas en otras, ya que proceden de distintas matrices imaginarias (activas), están involucradas en distintas manipulaciones materiales, y responden a situaciones dialógicas peculiares.
No se puede propiamente dibujar la música ni escultorizar un poema, ni edificar un cuadro...
Aunque siempre se ha procedido a utilizar la recepción de obras de una modalidad artística para estimular la actividad productiva en cualquier otra.

En particular nosotros utilizamos el dibujar (el dibujo) como modalidad artística autónoma y como mediación ejecutoria para experimentar y proyectar arquitectura.
Es un uso tradicional del dibujar que fuerza la configuración de lo gráfico en ciernes hacia referentes significativos arquitectónicos.
Cualquier dibujar informal puede significarse como una atmósfera envolvente. Y cualquier dibujar estructurado con líneas y zonas puede significarse como un ejercicio de recorridos y delimitaciones que es el sentido "realista conceptual" de los tanteos proyectivos arquitectónicos en planta y sección.

Hablamos del dibujar que se enfrenta al proyectar, tanteando y explorando la arquitectonicidad de los rituales de interacción que condicionan las propuestas arquitectónicas.
Luego hay otro dibujar del proyectar que persigue la concreción técnico-formal de la envolvente edificatoria de la arquitectura en ciernes. Y otras modalidades que, con la propuesta arquitectónica concretada, se ocupan de describir técnica y retóricamente el objeto proyectado como objeto externo, como pura definición de su materialidad.
Estos dibujos se acomodan a la organización precisa de las cáscaras edificadas, pero no son nunca los determinantes de la arquitectonicidad de los proyectos, que siempre queda implícita en la configuración tentativa y progresiva de las amplitudes, arrastrada en el proceso proyectivo.

Las modalidades descritas del dibujar conducen a dos ámbitos experimentales básicos en la pedagogía de la arquitectura. La primera es idónea (afín significativamente) para la imaginación dialógica del espacio relacional o arquitectura en su grado cero y la segunda es inevitable para la determinación técnica del objeto en proyecto que constituirá materialmente la envoltura y presencia del edificio.
Pedagogía exploratoria de la interioridad arquitectónica y pedagogía determinadora de la estructura constructiva, los límites y la exterioridad del objeto arquitectónico.

La arquitectura es el todo de estas concreciones pero en la pedagogía parece provechoso distinguir estas situaciones atencionalmente diferenciables.

Conformes con Mountañola nosotros venimos diferenciando una enseñanza del dibujar vinculada con la arquitectonicidad interior en su estado más genérico y otra, también relativa a la arquitectonicidad interior, en un grado más específico. Las llamamos dibujar para la concepción, de acuerdo con la matización introducida por Boudon. Las otras materias troncales y básicas del departamento (Geometría Descriptiva y Dibujo de Edificios) se ocupan del dibujar vinculado con la exterioridad (materialidad) de los objetos arquitectónicos.
Un dibujar que trata lo arquitectónico desde el interior y otro dibujar que lo trata desde el exterior. Desde dentro y desde fuera. Lo arquitectónico como envolvencia y lo arquitectónico como envoltura.

El vídeo que se mostró en la sesión, ilustra la pedagogía que hacemos del dibujar como experimentación del espacio gráfico, entendido como acontecimiento guiado por el sentimiento relacional y ambiental, que produce obras tentativas informales y representativas de sombra-luz, utilizando como referente el propio ambiente del aula sumido en la oscuridad o débilmente iluminado. Es una ejercitación análoga al dibujar a partir de haber escuchado una obra musical, y también análoga al dibujar a partir de haber danzado o participado en un ritual colectivo. En todos estos casos el dibujar es una experimentación del hacer (del dibujar) que produce obras que son significadas por la propia acción y por el vacío representativo (atmosférico) que conforman. Luego, después de este ejercicio, cualquier dibujo puede ser significado como configurador de ámbitos desocupados, que es la característica arquitectónica común de las obras gráficas y de la arquitectura.

Este dibujar introduce en el grado cero de lo arquitectónico, en la experiencia básica de la arquitectura como envolvencia que sorprende y da sentido al resultado como desencadenante de la espacialidad que producen las acciones (gestos, barridos) que se superponen y contraponen buscando un significante configural en el propio dibujar.

Entendemos que el grado cero de lo arquitectónico, en el dibujar como en el proyectar arquitectura, (como en el lenguaje literario), está en la neutralización ejecutoria, en el hacer configurador guiado por la extrañeza imprecisa del vacío que producen los procesos que exploran, con propósitos no representativos, el puro dibujar, o el dibujar a partir de la experiencia del ambiente como amplitud desocupada y envolvente, teñida de oscuridad.

Grado cero que se asocia con el errar, con el explorar la superficie encuadrada del soporte, al encuentro de la sorpresa de una configuración resonante (significante) en el seno del grupo pedagógico. Lo arquitectónico sin arquitectura, lo organizativo indefinido que reclama concreción.

El grado cero de lo gráfico orientado a la experiencia arquitectónica, una vez asentado, se convierte en referencia ejecutoria y procesativa, en lugar ritual donde buscar el evento conformador de lo envolvente, que es la experiencia básica de lo espacial relacional.

17. Borrar (22-04-03)
Para Uriel

Derivado de borra (lana grosera). Hacer borrones. Hacer desaparecer lo escrito con tiza por medio de un paño de borra.

Borradura es sarpullido
Emborronar
"Borr" raíz con el sentido de polvo, sedimento, ceniza. (Diccionario crítico etimológico de J. Corominas y J.A. Pascual, ed. Gredos, 1987).

Borrador. Escrito de primera intención que puede modificarse. Libro de apuntes para hacer después las cuentas. Borra que hace desaparecer lo escrito con tiza.
Sacar de borrador a alguien es vestirle limpia y decentemente.
Borrar. Hacer rayas horizontales o transversales sobre lo escrito para dar a entender que no sirve. Hacer que la tinta se corra y desfigure lo escrito. Hacer desaparecer por cualquier medio lo representado con tinta, lápiz, etc.
Desvanecer, quitar, hacer que desaparezca una cosa.
Imborrable. Permanentemente recordado o presente. (Diccionario de la Lengua R.A.E.).

Borrar resulta sinónimo de: superponer, ocultar, difuminar, desactivar, disimular, olvidar. Descomponer, tantear, reprimir, suprimir, transformar.

El borrar hace perder la nitidez, la concisión.
La pérdida o supresión de los límites o condiciones de algo (de la entidad, por ejemplo) lleva a la enajenación, a la pérdida de la identidad. Cualquier cosa que provoque esa pérdida es una metáfora del borrado. Enajenarse, emborracharse, obstinarse.

También sería un borrado la supresión de ciertas características de las cosas. La supresión por fijación de la atención (empeño, compromiso...). Y la supresión por alteración (transformación, liberación...).

Si se entiende el borrado como característica genérica de lo biológico, o lo cognitivo-activo, en relación a la propia transformación evolutiva (devenir) arrastrada en el vivir, los propios estados o situaciones posteriores suplantan los anteriores, en un proceso de modificación ininterrumpida de la experiencia y la conciencia.
En este encuadre, hablar del borrar supone orientarse a la detección y análisis de los saltos o discontinuidades que se advierten en el paso de un estado a otro.
Borrar es provocar un salto, y todo salto supone un borrado.

La propuesta de Virilio sobre la picnolepsia implica entender la conciencia de la vida (del estar en el mundo) como un acumulo de situaciones discretas que sólo son agrupables en la narración consciente. Esto lleva a entender el borrado como supresión de los nexos lógicos y narrativos que pegan los hechos experienciales en un continuo artificial.

Desde el punto de vista clásico, que entiende la acción como estado opuesto a la pasión, cabría entender dos modos de borrado.
1.- El activo, producido por la acción en tanto que actuar es siempre modificar el interior en la medida que se transforma el exterior
2.- Y el pasivo, producido por la inacción, la contemplación, en tanto que la contemplación supone disolver las barreras, los límites sentidos, para entender los contenidos de otro modo.

La imaginación en tanto que actividad autónoma autopoietica, supone una constante eliminación de límites y disolución de experiencias... (ver Castoriadis y Eliade).

Las explicaciones fisiológicas y psicológicas de lo humano utilizan como nociones básicas la de inacción y la de inhibición y represión, que son términos referidos a la fabricación y eliminación de barreras de los flujos neuronales, mnemónicos y narrativos.

Borrar, así, puede ser una metáfora de vivir, de proseguir, de continuar, de optar. En definitiva, de hacer, de agitarse, de estar activo en el mundo.

Los artistas señalan dos ciclos del hacer poietico.

1.- Uno corto, implicado en la realización de cualquier obra, que pasa por un impulso activo (generalmente negativo), el tanteo de propuestas, la rectificación (corrección) de algunas de ellas, la supresión de otras y el afinado (también tentativo y correctivo) de alguna propuesta que se destaca en el proceso.
El ciclo corto es el descrito por Blanchot a partir del mito de Orfeo, matizando el recurso a la muerte (el vacío "a mano", el que siempre hay que visitar), como lugar de tránsito imprescindible.
También es el descrito en "Oscuridad y sombra" y sus inevitables situaciones poieticas.
El ciclo corto es el que analizan fenomenológicamente todos los artistas.

2.- Otro largo (Oteiza), involucrado en la acumulación de trabajos (de obras) que conduce, a partir de una situación de saturación, a la eliminación de complejidad hasta alcanzar el vacío.
Sobre este ciclo, Eliade señala que, en todo cambio epocal del arte, se produce un borrado de las reglas del ciclo anterior, a la búsqueda de formas de acción más libres, más primarias. Ve en el arte informal del XX una eliminación total de las reglas (la negación es la borradura más radical), a la búsqueda de la plena liberal poietica (plástica).

Barthes señala también el ciclo largo en "El grado cero de la escritura".
Claro que entre el ciclo corto y el largo sólo existe la diferencia de la conciencia de cambio, que aparece asociada y nítida en los ciclos largos.
La otra borradura indiscutible es el recubrimiento de palabras que se produce cuando se habla o escribe de arte, tanto para justificarlo como para describirlo, o criticarlo (ver el escrito de Dibujar, Proyectar III). La palabra no borra el arte plástico, pero lo atenúa, lo disuelve, lo referencia forzando en gran medida su naturalidad.

*

Todo el arte contemporáneo es visto por Perniola como la búsqueda de configuraciones (de eventos) capaces de borrar el límite entre el exterior y el interior, que es un estado de conciencia convencional e histórico que señala e instaura la diferencia artificial entre el mundo y la intimidad de la persona.

*

La crítica es otra borradura que elimina retóricamente todo lo que, hablando del arte, no es pertinente para conmover a aquel al que se dirige la crítica como obra.

18. Acabar, comenzar (2) (05-05-03)

Puede que sea imposible enseñar a empezar operaciones productoras. Quizás por eso la enseñanza se asienta en adiestrar en el acabado. De hecho se enseña así, a acabar, a resolver, a liquidar, a concluir. Lo acabado tiene el aura del producto que responde a la solución de una tarea que, por estar acabada, se supone bien definida de antemano.

Los productos en ciernes, o a medio elaborar, son siempre difíciles de considerar porque contienen ambigüedad y son irreductibles a la precisión cerrada de los productos concluidos. Sin embargo el acabado repetido abre al entendimiento del proceso y lo problematiza, significando las operaciones tentativas y las rectificaciones que inevitablemente se acometen en cualquier producción.

Luego, cuando se posee una habilidad ejecutoria asentada, resulta que lo importante, junto con el acabado, es ese proceder tentativo y rectificativo, más o menos abierto según los casos, que asume el protagonismo fundante de la habilidad.

*

Conocer algo es saber de los procedimientos que soportan la destreza ejecutoria de ese algo; es poder nombrarlos, relativizarlos, estructurarlos, en suma, significarlos abriéndolos a su variabilidad, con la confianza asentada en que es posible el acabado de las tareas o productos que el oficio realiza.

En este estadio, el comienzo de una tarea es el simple momento de iniciarla, que siempre es un reinicio que actualiza la habilidad arrastrando la experiencia acumulada. Y el acabado se transforma en un modo de detención momentánea, que abrevia en un resultado incidental el proceso indefinido de hacer o producir en ese determinado campo del saber.

El progreso en el conocimiento de un saber se basa en el enriquecimiento operativo y significativo del proceder, que es la consecuencia de la reiteración de la actividad ejecutiva, en la medida en que la propia reiteración exige ensayar nuevos medios, buscar nuevas referencias, afinar los significados de las operaciones y elaborar sucesivos criterios de evaluación parcial y final respecto a la marcha de los procedimientos y a su acabado. En este progreso, las tareas terminadas juegan el papel de confirmadores, pasan a ser objetivaciones enjuiciables por otros y evaluables según criterios externos al autor y, así, juegan el papel de confirmadores o problematizadores de los procedimientos empleados.

*

Entre las destrezas que se enseñan hay algunas que se ajustan bien a procedimientos metódicos bien estructurados y otras que se ajustan mal, aunque las enseñanzas básicas fuercen todos los aprendizajes a la solución de tareas que son imitaciones o resoluciones simplificadas que, con el progreso del aprendizaje, se van complicando.

Esto ocurre con las enseñanzas conjeturales y artísticas. Que no permiten metodizaciones semejantes. En estos casos se recurre a la simplificación provisional de las tareas acercándolas forzadamente a la lógica de la resolución de problemas.

En nuestras Escuelas el dibujar y el proyectar son dos aprendizajes básicos que no se ajustan a la resolución elemental de procesos metódicamente prefijados pero, a pesar de su naturaleza, parece imposible plantear la iniciación de sus enseñanzas sin recurrir al forzamiento reductivo de los procesos, seleccionando paradigmas de acabado que anulen la tensión conjetural de los procesos circulares en que consisten las tareas artísticas.

En estas enseñanzas se supone que cuando se ha aprendido a terminar se comienza a tener conciencia del proceso, al tiempo que lo terminado, como obra concluida, ingresa en el circuito crítico donde lo abreviado se clasifica y se valora. Entonces es cuando la enseñanza artística empieza a tener contenido e interés. Después de haber aprendido a concluir, cuando la angustia de la terminación se transforma en el placer por rectificar, por rehacer, por tantear diferentes resoluciones liberadas de artificios simplistas.

Por esto parece importante acelerar o desmitificar cuanto antes el acabado como referencia pedagógica consoladora y dedicar el mayor tiempo posible a descubrir, concienciar y ensayar diversos procesos de elaboración, enriqueciendo la dinámica de sus significaciones y minimizando los patrones formalistas con que se suelen valorar los resultados.

*

El arte, como la vida, siempre está comenzando, o no tiene comienzo. El inicio de todo es arbitrario. Da igual, porque todo lo que importa, cuando importa, ya estaba iniciado. El comienzo, como el caos, son inimaginables, inabarcables. Si hay algún inicio es el de la narración, que siempre se desarrolla a partir de un arranque. Pero, aunque haya narraciones que cuenten el comienzo de cualquier acontecimiento o que expliquen causalmente cualquier situación, siempre lo harán a partir de otros acontecimientos o actuaciones

precedentes en la experiencia.

Los griegos llamaban argé a aquello de lo que derivan todas las cosas en el sentido, o de una realidad elemental primordial de la que proceden todas las demás, o de una razón causal que encadena las cosas como efectos sucesivos.

Pero en el arte no hay nada parecido a un arranque sino es la propia actividad artística arraigada como necesidad y experiencia. En el arte, arrancar es proseguir en otro momento, es ponerse otra vez a producir renunciando a un principio que siempre se evapora y que resulta irrelevante.

Y luego, en el fragor de producir y producir, el gran problema es terminar, acabar, detenerse. Leonardo y Balzac y otros... dicen que las obras ya son tales cuando son completas y no están acabadas. Acabar solo tiene sentido en el arte como abreviación, como un dejar de hacer y son múltiples los testimonios acerca de la angustia y la arbitrariedad de los acabados.

19. Escribo a mano (02-06-03)

Escribo a mano, con un bolígrafo y sobre papel. Escribo, y tacho, y rectifico, con mis gestos que configuran palabras. Mis manuscritos son dibujos abigarrados en los que me encuentro cómodo. Me he acostumbrado al ritmo de mi escritura manual que pauta con holgura mi discurso en ciernes y mis reacciones reflexivas superpuestas.

La dificultad está en que luego me pasan a limpio el texto básico. En este trance el texto cambia: se reorganiza tipográficamente y recoge inesperadamente distribuidos, los errores y las incomprensiones de la trascripción.

La lectura del texto trascrito es una experiencia insólita. Ya no es propiamente mi texto, sino el de alguien con el que me puedo identificar si soy capaz de ajustar su composición de manchas de letras y de corregir las palabras erróneas e inciertas. Esta fase lleva tiempo, necesita acomodo y, en muchos casos, reescribir partes que, al quedar tipografiadas, han cambiado de sentido o se han alejado del tema o del estilo. Después, el trato con el texto es un diálogo en el que prevalece el papel de lector que lucha por acomodar lo escrito a cierta naturalidad propia del texto y alejada del autor. Los textos, así, van evolucionando y siempre están en situaciones inestables, salvo cuando, por alguna razón, hartos del ejercicio de la reescritura parcial, se agotan. Entonces los doy por terminados y decido, o romperlos o dejarlos tal como están.

Es curioso como en este ir y venir, a veces, hay errores que resisten muchas revisiones, invisibles a las atenciones que las relecturas van despertando sin cesar. Son como restos disimulados, como fallos inalcanzables escondidos al abrigo de las emociones que tiñen la relectura.

20. La búsqueda de las figuras de luz. El negro, el borrado y el dibujar entre grises (22-10-03)

Dibujamos en papel grande (de 1x0,70) y lo hacemos con carboncillo. Y con trapos y con gomas. Y dibujamos en un ambiente en penumbra, de muy poca luz. Así acometemos la expresión. La danza gozosa que deja huellas en el papel. Movimientos negros que completan el marco con el patetismo del trazo intenso. El tamaño del papel es importante para hacer posible la gestualidad amplia y para iniciar la disciplina ritual de colocarse fijo delante del tablero, con un pie delante, de modo que, apoyado en el pie de detrás, se domine el cuadro y, apoyado en el de delante, se llegue sin dificultad a cualquier parte de la superficie del papel. El 1x0,70 es el tamaño idóneo para dominar el cuadro (el dibujo en ejecución), en el límite de lo manejable, sin grandes sacrificios. Un marco más pequeño se puede rellenar exclusivamente con movimientos de los brazos sin que el cuerpo entero colabore y un encuadre mayor requerirá desplazamientos constantes para controlar la mancha del dibujo en el dibujar. Utilizamos el carbón porque es la técnica mas versátil (más plástica, más fácilmente corregible) y nos interesa mucho el dibujar que pasa por infinitos estados intermedios (tentativas y correctivas) antes de ser abreviado por cualquier forma de acabado. Queremos hacer dibujos "no acabados", dibujos abiertos. Dibujos completos (en todos los estadios) pero dibujos sin terminar (sin patetizar).
Aún en el estadio del dibujar lúdico (expresivo), sin ningún modelo representable, intentamos no dibujar bordes y contradibujar con el trapo que conduce a la extrañeza del dibujo propio en medio de la experiencia del acariciado del papel. El trapo rebaja los negros, los desactiva, y muestra el pathos de la borradura que se resuelve en grises, en sutiles tonos intermedios (sin negros ni blancos) que maximizan la apreciación de matices sutiles de asombrado.

Con esta experiencia, repetida varias veces en el ambiente en penumbra, nos ubicamos frente a modelos débilmente iluminados en contra luz. Así iniciamos la experimentación de las figuras de luz, que requiere una técnica de mirar y un procedimiento ritual de dibujar. Primero el mirar. Con los ojos tan cerrados que solo se distingan las figuras de luz enmarcadas entre sombras. Sin apreciar los bordes de los objetos, sin distinguir detalles. Tratando de ver solo la luz abriéndose paso entre las sombras. ¿Y el dibujar?. Primero la búsqueda del encuadre emocionante, su tanteo en croquis o dibujos muy rápidos hasta que la distribución de las sombras recortadas conmueve. Esta fase del acercamiento se facilita utilizando cámaras fotográficas, o espejos, o marcos para recortar el campo visual.
Después llenar del todo, en el menor tiempo posible, el papel. Sin dibujar bordes, sin encajar los objetos. Solo ubicando la luz, en un ciclo circular de pasar el trapo, perfilar la figura de luz blanqueando (borrando) lo gris y, luego, volver a repetir correctivamente la operación, hasta que la configuración grisificada al máximo y sin líneas de borde, resulte conmovedora.
Cuando esta fase se ha llegado a dominar, se procede a medir las figuras de luz que, así, se transforman en argumentos que aparecen en el papel pidiendo la activación de los tonos intermedios y los grises más intensos.
Aquí detenemos la ejercitación experimental, con la seguridad de que la estimulación imaginal de un dibujo es máxima cuando no esta acabado y que el acabado es un accidente resumidor sin interés en el proceder ritual del dibujar.

21. Una Feria del Dibujar (27-10-03)

El Dibujar entendido como actividad lúdica, formativa y liberadora. ¿Se puede convocar a una población para dibujar, para expresarse gráficamente?.

Dibujar es una danza, una terapia ocupacional, un arte, una disciplina, un oficio o trabajo que ha producido una dilatada cultura gráfico-plástica.
La fotografía es un dibujo instantáneo.

*

La Feria se organizará en sucesivas convocatorias situacionistas. Cada una supondrá: una temática vinculada al dibujar; una instalación adecuada de referencia; una serie de conferencias coloquios (diálogos); y unas sesiones abiertas de dibujar. Las sesiones de dibujar y los diálogos correspondientes serán grabadas en audio y vídeo. También se almacenarán los dibujos realizados más destacados.

Al final del ciclo de convocatorias, se preparará un gran catálogo con las conferencias, los diálogos, las instalaciones y los dibujos, y se rematará con una exposición de los tabajos almacenados y la presentación del libro catálogo.

*

Las "situaciones" podrían tratar de los distintos modos del dibujar y estarían dirigidas a colectivos de artistas y estudiantes. Podrán ser:
El dibujar cerrado (la representación)
El dibujar abierto (1). El asombro
El dibujar abierto (2) El gesto.
(cabrían otras clasificaciones operativas).

*

Los colectivos a involucrar:
Escuelas de BB AA y Escuelas de Arquitectura, Grupos especiales de profesionales (escritores, escultores, ...) Y grupos especiales de estudiantes (ciegos, centros de formación profesional, estudiantes de teatro, etc.)...

*

La Feria tendrá como objetivo presentar el dibujar como actividad liberadora, como conducta expresiva y como teoría confirmadora.

22. Escribir (27-10-03)

Escribir requiere sosiego, que es tiempo abierto, placer por demorarse tanteando frases impredecibles. Divagación. Ir despacio, pronunciando lentamente, espiando sin prisas los resquicios de los olvidos que palpitan en las tangencias de las enunciaciones. Al escribir, lo que se cuenta solo es importante porque facilita o dificulta el sosiego excitante de dibujar los sonidos de las palabras que se aventuran organizadas para, luego, leerlas, rectificarlas, volver a escribirlas en otros decires. Sobre todo, el sosiego es imprescindible para abandonar lo escrito a su suerte.

23. La gallina (30-10-03)

Él leía poemas para ella. Eran poemas cortos, intensificados. Ella los escuchaba con los ojos cerrados. No decía nada. Hasta que, tras oír uno de ellos, sin llegar a abrir los ojos,

pronunció dos palabras. Las manos. Son las manos. Él siguió leyendo versos y ella comenzó a asignar dos palabras, después de oírlos, a todos ellos. Resultaba un juego divertido, recibir los poemas en clave de adivinanza. Las manos, el atardecer, un dolor, la fatiga... etc. Algunos se avenían bien a la palabra encontrada, que adquiría la potencia de una temática desencadenante. Otros se resistían, aunque todo mejoraba si en vez de dos, se utilizaban tres o cuatro palabras. ¿Estaban encontrando una clave de la creación poética?. Cuando probaron el sistema con Góngora les fue peor, aunque, como hace Gamoneda, les pareció posible, incluso excitante, prosificar sus composiciones. Es curioso que la poesía pueda ser descifrada como una metaforización de proverbios y de adivinanzas.

24. Tanteo. Tentativa. (23-02-04)

Tanteo es cálculo a ojo, a bulto, sin peso ni medida (grosso modo). Es estimación primera. También es situación de un juego en el que se marcan o logran "tantos" (objetivos).

Tentativa es la acción y efecto de tantear o probar algo. La solución de algo. Tentativa es intento, experimento, prueba o tanteo. Tanteo es tentativa. Una tentativa es el principio de ejecución de algo. Ejecución primera (precipitado sin más) de algo. Acción definitiva que se considerará provisional si no alcanza su fin.

Tentar es tocar examinar por medio del sentido del tacto. Con las manos. Tentar es explorar con las manos lo que no se puede ver. Pero las manos llevan a hacer y a estimular por lo que tentar también es indicar, estimular, e intentar y procurar. Tentación es instigación, impulso que incita a hacer una cosa. Caer en la tentación es dejarse vencer por la instigación a hacer algo, no considerado como bueno, por el gusto de hacerlo.

En el análisis de la actividad proyectiva (vital) y artística, llamamos tentativa a la ejecución o propuesta total que se hace sin más, a ciegas, con el propósito de movilizarse en el entendimiento de la situación que lleva a proyectar o a expresar algo. En este contexto, una tentativa es un intento sin datos, un ensayo sin fundamento, una auténtica expresión, que siempre se considera provisional aunque imprescindible para ir acotando el sentido y el significado de la situación que desencadena el proyecto o la obra.

25. La Expresión Gráfica. La escritura de los fenómenos. (02-03-04)

Hace años empecé lo que podría llamarse "una aventura indefinida en el ámbito de la expresión gráfica". Sabía que dibujar es fabricar contramoldes de la movilidad, hacer matrices espaciales aplanadas, conformadas por los movimientos liberados en los rituales ejecutorios. Sabía que esos contramoldes nacen diferentes según la cadencia y amplitud de la danza ritual. Y también sabía que las huellas de los movimientos gráficos a veces inventan la apariencia memorable de los acontecimientos visibles e invisibles, palpables e impalpables. Cuando atrapan los sonidos de la voz son escrituras.

El ejercicio que inauguré fue danzar sin más encima de papeles. Con distintos instrumentos, en distintas situaciones, con diversas emociones. Delante de obras ajenas, en el paisaje, en el aula, en mi estudio, en casa.
Pronto empecé a sentir con intensidad la variedad de la aventura gozosa de gesticular, de tantear, de dejarse llevar por las manos, sin intentar controlar sus ademanes, sólo espiando sus vicisitudes. Era fantástico encontrarse con indicios de configuraciones épicas o líricas, o criptográficas, y con acomodos analíticos o informales. Con el tiempo he ido acumulando miles de dibujos hechos en cuadernos de diversos tamaños que no había revisado hasta hace poco con ocasión de ensayar el ploteado en tela y la reproducción digital de algunos de ellos.

Jugando, llegué a tener desplegados casi mil grafías que inundaban todo mi estudio. Un mar de gestos diversos y sorprendentes que parecían pedir ser agrupados en distintas familias. No podía entenderlos como objetos sueltos y quedé abrumado ante una obra insólita y única que nunca tuve el propósito precalculado de realizar. Mis dibujos, separados de sus cuadernos y moderadamente ampliados, formaban un ámbito indefinido que me englobaba como un mundo inexplorado realizado por alguien con mi misma sensibilidad movimental.

Desde ese momento, no he podido por menos que acariciar la idea de estudiar mi producción para intentar encontrar en ella rasgos normadores repetidos y pautas diferenciales vinculables a las evocaciones que los dibujos despiertan.
Creo que tengo ante mí un homenaje a la mano, al cuerpo en movimiento, conmovido, roturando la amplitud con huellas que conforman el vacío y fundan la visualidad. Todo un territorio al que aplicar una enorme colección de reflexiones referenciales acumuladas, tales como los poemas de Micheaux, las reflexiones de Heidegger, las anotaciones de Oteiza ("Propósito experimental"), algunos escritos de Cage ("El silencio") y los trabajos de Nicol ("Metafísica de la expresión") y de Colli ("Filosofía de la Expresión"), etc.
La potencia provocadora de la expresión gráfica es indudable en la docencia del dibujo siempre que se entienda la expresión como un juego movimental indefinido, emancipado del control de la vista y del pensamiento, que en su variabilidad gestual inventa las convenciones figurales con que distinguimos con los ojos aquello que nos rodea.

26. La aventura del dibujar. La Expresión Gráfica (02-03-04)

Hace años empecé lo que podría llamarse "una aventura indefinida en el ámbito de la expresión gráfica". Sabía que dibujar es fabricar contramoldes de la movilidad, hacer matrices espaciales aplanadas, conformadas por los movimientos liberados en los rituales ejecutorios. Sabía que esos contra moldes nacen diferentes según la cadencia y amplitud de la danza ritual. Y también sabía que las huellas de los movimientos gráficos a veces inventan la apariencia memorable de los acontecimientos visibles e invisibles, palpables e impalpables. Cuando atrapan los sonidos de la voz son escrituras.

El ejercicio que inauguré fue danzar sin más encima de papeles. Con distintos instrumentos, en distintas situaciones, con diversas emociones. Delante de obras ajenas, en el paisaje, en el aula, en mi estudio, en casa.

Pronto empecé a sentir con intensidad la variedad de la aventura gozosa de gesticular, de tantear, de dejarse llevar por las manos sin intentar controlar sus ademanes, sólo espiando sus vicisitudes. Era fantástico encontrarse con indicios de configuraciones épicas o líricas, o

criptográficas, y con acomodos analíticos o informales. Con el tiempo he ido acumulando miles de dibujos hechos en cuadernos de diversos tamaños que no había revisado hasta hace poco con ocasión de ensayar el ploteado en tela y la reproducción digital de algunos de ellos.

Jugando, llegué a tener desplegados casi mil grafías que inundaban todo mi estudio. Un mar de gestos diversos y sorprendentes que parecían pedir ser agrupados en distintas familias. No podía entenderlos como objetos sueltos y quedé abrumado ante una obra insólita y única que nunca tuve el propósito precalculado de realizar. Mis dibujos, separados de sus cuadernos y moderadamente ampliados, formaban un ámbito indefinido que me englobaba como un mundo inexplorado realizado por alguien con mi misma sensibilidad movimental.

Desde ese momento, no he podido por menos que acariciar la idea de estudiar mi producción para intentar encontrar en ella rasgos normadores repetidos y pautas diferenciales vinculables a las evocaciones que los dibujos despiertan.

Creo que tengo ante mí un homenaje a la mano, al cuerpo en movimiento, conmovido, roturando la amplitud con huellas que conforman el vacío y fundan la visualidad. Todo un territorio al que aplicar una enorme colección de reflexiones referencia les acumuladas, tales como los poemas de Micheaux, las reflexiones de Heidegger, las anotaciones de Oteiza ("Propósito experimental"), algunos escritos de Cage ("El silencio") y los trabajos de Nicol ("Metafísica de la expresión") y de Colli ("Filosofía de la Expresión"), etc.

La potencia provocadora de la expresión gráfica es indudable en la docencia del dibujo siempre que se entienda la expresión como un juego movimental indefinido, emancipado del control de la vista y del pensamiento, que en su variabilidad gestual inventa las convenciones figura les con que distinguimos con los ojos aquello que nos rodea.

27. Escribir (23-05-05)
Teatralizar

Escribir es sumergirse en la aventura de, no diciendo nada, no poder parar de decir. Juntar palabras dando hachazos o acariciando una oquedad, delimitando un abismo, dilatando el transcurrir, forzando la discontinuidad.

*

Parece que la ciudad pudiera tomar cuerpo como un cuadro teatral, sometido a la luz y a las diversas perspectivas determinadas por el deambular, en el que los edificios aparecieran como actores que cuentan historias pasadas en un clamor ruidoso indescifrable. Cada edificio un murmullo, un relato, una presencia testifical de un tiempo originario, inalcanzable. Una mascara que emite silencios clamorosos que atraen palabras con vocación de historias que son la atmósfera en que cada edificio se sostiene.
Es común ver la ciudad como un texto a ser leído o, mejor, a ser entendido por la lectura que hacen de él los memoradores. Texto paleofigural (técnico-figural) donde, más importante que nuestra lectura es la lectura de los otros, de los que saben descifrar el enigmático texto histórico de los momentos configurados de su materialidad.
¿Se puede visitar una ciudad pasando por alto el murmullo de un edificio y el resonar de sus producidos vacíos?

28. Una lectura radical (17-06-05)

Mucho tiempo he estado (ojo) acostándome temprano.

*

José Luis Escriba ha intentado poseer el 1º tomo de "En busca del tiempo perdido" de Proust. Perpetración de un acto suicida imposible que ha transformado el libro en una obra plástico-literaria de insólito genero.
El ejemplar, único, me lo entregó como prueba de afecto antes de volver a Poza Rica. Tiene el tamaño de un breviario, con tapas rojas de hule agrisadas –ha sido reencuadernado–, por el ininterrumpido roce de las manos. En su interior las páginas exhiben las huellas de operaciones paralelas y posteriores a las sucesivas y reiteradas lecturas.
Varios subrayados de diferentes colores, llaves laterales que acotan trozos de texto con distintos instrumentos de marcación, palabras con bolígrafo colorado que parecen indicar una personal clasificación de contenidos, números sueltos, señales misteriosas –(ojo– no–... etc.). Y lo más sorprendente, tachaduras, trozos de texto en cuarentena –marcados por aspas negras– y líneas anulados con un rotulador opaco que oculta lo que roza.
El libro ha podido ser leído cientos de veces, como un libro de oraciones fácilmente transportable que hubiera acompañado a su lector durante años. Es un libro releído, habitado, visitado repetidamente, que guarda huellas quizás de varios intentos de zonificación y tematización con el inconfesable objetivo de ajustarlo a algún esquema nemotécnico para sustentar alguna banalización memorable. Estas marcas señalan el drama del intento de apropiación del texto, algo así como un manoseo que haya intentado violentar la imposible coincidencia del texto con cualquier referente para, aquietándolo, poderlo poseer como despojo de la vitalidad desesperada de donde procede.
Pero hay más. El texto ha sido tachado, reescrito, reacomodado en una lectura combativa que extermina partes, que vacía de palabras, en una escandalosa ingerencia en la que el lector, en vez de disolverse en el texto, lo impugna contaminando la lectura con su reacción personal de sujeto autor que quiere leer, como todos, lo que no está escrito, pero con la ansiedad de quien no pude abandonarse a la soledad "sin ser" de lo que se anuncia con las palabras.
Tengo un libro insólito que aprecio como una obra descomunal, fruto del exceso de un lector que quizás ha hecho de la lectura su campo de disolución.

29. Lo interior (01-08-05)

Lo interior es otro afuera, el exterior de la palpitación que nos hace sentir.
Dentro del interior no hay nada. Fuera del interior, como alojado en él, está la agitación indeterminada.
Entre los dos exteriores está el límite corpóreo, inquieto e inquietante, en su persistente estancia.
Los afueras son capas que resuenan conformando estados, pliegues, modalidades de dicción-conciencia.
La culpa es una resonancia que funda un modo de decir/sentir en el que el exterior interno se establece como interioridad, opuesta a la exterioridad.

30. Escritura, lectura (Leyendo a Jabès "Libro de los márgenes") (1) (08-08-05)

Lo escrito no suplanta lo dicho, sino que lo trasfunde en una ilusión de escucha visual. Un mal libro es un libro por venir mal leído por su autor.
Escribo como quien labra en surcos, en el marco de parcelas (paginas).
La lectura nos confronta, sólos, contra la sintaxis inexplicable del texto escrito.

*

Voluntad de fragmento.
Voluntad de no hacer obras.
El libro es un reto espacial torturante, de un mundo por venir que siempre está de sobra.
O el reto por conformar un jardín de galanteos. Libro que quiere ser un nuevo decir del placer, en el placer de leer. Un intento de decir lo neutro para gozar de lo neutralizador.
Lo infinito es lo neutralizador.
Lo infinito es lo neutro detenido, hecho distancia.
La indiferencia de la distancia es la insolvencia de lo neutro.
Lo neutro corta. Es el estilo. Es el afuera.
Lo neutro es lo nítido, lo ya formado, lo in-útil, lo iluminado que se recorta entre sombras. Lo obvio.
La nada y el todo son los dos polos de lo neutro.

*

La palabra impone un sentido al sin sentido que la origina.
La palabra aborta la indefinida inquietud sin objetivo (la agitación).
Nombrar es orientar el dirigir.
El nombrar busca una escucha "sentida".
Sentido es: captado, llevado a...
Decir funda la ilusión del carácter y el destino (la sujeción del sujeto).
Personancia. Per-sonare, re-sonar.
El sentido es la posibilidad de existencia de la palabra.

*

Nombrar. Ansia de nada, de silencio.
Busco el silencio atronador de la escucha del infinito atardecer (el atardecer es el infinito).
El orden está en lo neutro sin agitación. En el afuera sosegado.
Orden ex-táctico cuando no hay necesidad de nombrar, donde no se necesita orden.
Caos es agitación que no se decide por ninguna palabra aunque presuponga un decir.
Caos es "decir".
Decir es cortar el caos de antes de lo dicho. Decir es la consecuencia de haber forzado un caos.
El génesis es la genealogía de la pronunciación de cada palabra.
"Un vacío (con luz) se forma y se dibuja para estallar con su nombre".

*

Escribir es lo contrario de imaginar.
Dibujar, proyectar, componer, son lo contrario de imaginar.

*

La eternidad es la piedra.
La eternidad es mineral.
La piedra es la muerte inalcanzable.
Dios. Dios es el corazón inerme de las piedras.

31. Dibujar (10-10-05)

La inspiración al dibujar es el acomodo instantáneo entre el papel, el instrumento marcador y el movimiento en ciernes de la mano. La vista no pasa de ser el vínculo que relaciona los tres elementos. Mientras la acción se desborda de todo control, la vista sigue los trazos, lee, desde muy lejos, lo que la mano agitada produce inevitablemente.
No puede intervenir y cuando ocurre algo que le impresiona, deja de ver.

*

Cualquier aconteciendo es tema (disculpa) para la poesía (escribir o dibujar) y no tiene importancia frente al afrodisíaco de la soledad del espíritu, que es el impulsor del poetizar.
Pintar y escribir son abandonar el mundo exterior al azar de la agitación interna sensibilizada por la experiencia e intensificada por la presión imaginal que la propia agitación produce. Agitación agitada que modifica el afuera.

32. Leer, escribir (10-10-05)
Robert Walser, "El paseo" (Siruela, 1996)

La lectura provoca estímulos de escritura que colapsan en ocasiones el flujo de la atención. Leer es como acariciar, al tiempo que se evocan otras posibles caricias. También es como sumergirse en el escenario invisible del relato, que se hace patente desvelando detalles que se echan en falta al sentirlo. Quizás porque escribir es como organizar tentativamente un escenario, al tiempo que el escritor se pasea por él ensayando diversas actuaciones.
Escribir al modo de Walser es no callar, no dejar de atrapar partes del murmullo incesante de lo cotidiano enfocado desde la extrañeza (¿desde sus detalles?). Y sabiendo que se escribe para que alguien lo lea después tal como se lee lo que, ya escrito, todavía se está escribiendo. Aunque se sepa que la lectura efectiva se hará cuando lo ya escrito no pueda cambiarse.
Esta obra es un canto al paseo (esa forma creativa de vivir las ciudades y los relatos de los europeos, según Steiner).
Habla de la niebla espiritual como un estado recurrente que aparece después de la excitación de cualquier entusiasmo.

33. La desaparición del dibujar (07-03-06)

El dibujar como actividad lírica, autoexperimental privada, alejada.
El dibujar cotidianizado...
¿Podría organizarse una fiesta del dibujar?
¿Fiesta de quienes?
¿Para qué?
Como performance cabría pensar en organizar un grupo de artistas que desarrollen un espectáculo pautado. Una obra teatral (action theatre) vinculada al dibujar.
O una obra pedagógico-teatral: "El movimiento y sus huellas" o "La danza del dibujar".
Quizás es mejor dejar que el dibujar siga sus caminos personales y privados en pos de no se sabe qué experiencia inútil.

Hay que reivindicar el dibujar sin objetivo, el dibujar como spleen, como terapia, como aventura formativa.
El dibujar como misteriosa exploración de la exterioridad es elitista, todavía al margen del morbo de los mercados del espectáculo.
El dibujar es una humilde ocupación, una insignificante inquietud, una melancólica ejercitación.

34. Escribir, Leer (24-07-06)
Texto integral
Antonio Lobo Antunes (El País, Babelia, 22-07-2006)

"Pensándolo bien, no soy un escritor, porque lo que hago no es escribir, es oír más intensamente. Me siento y espero hasta que las voces comiencen. Andan a mi alrededor, más fuertes, más tenues, más distantes, más próximas, hablando sin sonido y no obstante diciendo, diciendo.

El problema es elegir cuál de ellas es la verdadera, porque todas las demás mienten. A veces lleva semanas, lleva meses entenderla. Casi nunca se trata de la más nítida. Casi nunca, no: nunca se trata de la más nítida, ni de la más seductora, ni de la más inteligente. En general se apaga, recomienza, vuelve a apagarse, se distrae de mí y yo de ella, intento encontrarla entre las restantes, no lo consigo, lo consigo, no lo consigo, recomienzo, la descubro a lo lejos, creo descubrir

-Es ésta

me desilusiono

-No es ésta

pues lo que cuenta no tiene sentido y no obstante existe algo en el sinsentido que me persigue, la atraigo hacia mí o me empujo hacia ella, no la atraigo hacia mí, me empujo hacia ella, comienzo a probarla despacito, una palabra dispersa, una segunda palabra al azar, una frase entera, las voces que quedan se empeñan en desviarme

-¿Qué interés hay en eso?

-¿A qué te lleva ese discurso?

-Estás equivocado

me entregan personajes, episodios, historias y yo no quiero saber nada de personajes, episodios, historias, eso es para quien hace novelas y yo me cago en las novelas, quiero un hilo que me conduzca al centro de la vida y traer a la superficie todo lo que existe ahí dentro, quiero el corazón del mundo, no quiero entretener a los que las compran, no quiero divertirlos, no quiero divertirme, quiero lo que reside en el interior de lo interior, donde están las personas y nosotros con ellas, transformar en letras lo que no tiene letra alguna, quiero seguir un pasito leve en un corredor que no sé dónde queda, no exactamente un pasito, el eco de un pasito que ha de volverse pasito si continúo con él, que ha de ganar carne y ojos y llevarme consigo, quiero respirar con él, quiero que nos quedemos juntos, quiero que el pasito sea mi pasito y el corredor mi corredor, que la carne y los ojos se conviertan en mi carne y en mis ojos, quiero ese libro que aún no ha comenzado, pero que a fuerza de obstinación y orgullo y paciencia se volverá mío, sin escribirlos, claro, ya no caigo en esa trampa, dejándolo salir como el agua que se derrama y encuentra su curso en las junturas de las tablas del suelo y no es mi libro, dado que no me pertenece ningún libro con mi nombre, los libros deberían llevar el nombre del lector, no del autor, en la cubierta, es el lector quien le da sentido a medida que lee, es al lector a quien le pertenece la voz, y no sólo la voz, la carne y los ojos y el corredor y el paso, y el lector está solo y es inmenso, el lector contiene en sí el mundo entero desde el principio del mundo, y su pasado y su presente y su futuro, y se escucha a sí mismo y siente el peso de cada víscera, de cada célula, de cada íntimo rumor, el lector no para de crecer y ya no necesita ni el libro ni a mí, y

al acabar el libro comienza, y al guardar el libro en el estante el libro continúa y el lector continúa con él, cada célula se divide en millares de células y el lector es muchos, y el lector deja de leer porque no está leyendo, aunque piense que está leyendo no está leyendo nada en absoluto, tiene todas las edades al mismo tiempo y todos los tiempos de su vida aunque el libro esté cerrado en algún rincón de la casa y el lector no lo necesite para continuar con él y ahora me vienen a la cabeza las semillitas sin peso que en el verano de cuando éramos pequeños entraban volando por la ventana, volvían a salir, desaparecían y, aun desaparecidas, seguían con nosotros llevando de la mano recuerdos y esperanzas y alguien que cantaba

(¿qué mujer?)

junto al lavadero una melodía

(a veces ni una melodía siquiera: dos o tres notas solamente)

que son las únicas que oiremos cuando caiga la noche y las sombras que nos rodean piensen

(más que pensar: tengan la certidumbre, ellas y el médico y el señor de los ataúdes)

de que no oímos nada."

(Traducción de Mario Merlino)

35. Mis dibujos (19-08-06)

Estar viviendo es saber que algo pasa sin saber como. Es constatar que el cuerpo que nos recubre deja rastros.

Dibujos, escritos, huellas de una actividad que pasa, que se produce en consecuencia a reacciones desconocidas dejando atrás una riada de figuras indecibles, de formas insistentes que se escapan a cualquier control.

Mis dibujos fluyen sin planificación, sin destino, sin fondo. Son el producto de caricias hechas al vacío del subsistir.

Dibujos y más dibujos que eluden palabras, que evitan la densidad de los recuerdos, que distraen de la urgencia de llegar a la muerte.

36. Huellas (04-10-06)

Menchu Gutiérrez. "el lenguaje de las huellas" (Babelia, 30-09-2006)

Las huellas son rastros, residuos, de momentos impresos en la materia natural.

Reflejan las características movimentales de los cuerpos vivos contra los cuerpos inermes y la gravedad.

M. Gutiérrez se hace eco del carácter identificador de los rastros de los animales y las personas para señalar que son una suerte de escritura con la que nos decimos sin palabras.

Entiende como huellas las arrugas de los rostros (las deformaciones de los cuerpos y la expresión de los miembros) y la escritura (no habla del dibujo, quizás porqué no ha dibujado nunca y no sabe lo que supone).

Dice que podríamos decir que en la caligrafía todo ocurre en la mano y el corazón, entre la mano y el órgano de la emoción (que, como sabemos, es todo el cuerpo). En la escritura (expresión grafica) lo invisible se hace visible. Aunque la escritura se asienta sobre el gesto grafico simbolizado, sobre el dibujar, porque escribir es dibujar sonidos.
Con M. Gutiérrez recordamos que la grafología es ciencia que estudia los rasgos de las huellas graficas domesticadas en los símbolos de la escritura, que aparecen liberadas en el dibujar gestual.
Los grafólogos estudian la escritura como dibujo de sonidos y dicen cosas del carácter de los dibujantes analizados. Recuerda observaciones grafológicas de Jabès y Zambrano, que se remiten, tanto a la figura de los textos, como a los rasgos de las letras.

37. Dibujar en el oficio y la formación del arquitecto (06-10-06)

Por dibujar hemos entendido hasta ahora registrar huellas o trazas del movimiento del cuerpo (sobre todo de las manos) en un soporte que es rozado directamente por el cuerpo o por algún medio marcador.
Dibujar es imprimir, en un encuadre, el contramolde de la agitación corporal encauzada con cierta intención manifestativa. Se dibuja superponiendo intervenciones dinámicas sucesivas que cruzan o borran los trazos previos hasta alcanzar una densidad y figuración conformes al criterio del dibujante.
El Dibujar objetiva el entorno envolvente del movimiento desarrollado en él. El dibujar fabrica envolvencias a la vez que registra apariencias, metáforas figurales (imágenes) que modulan la visión del mundo.
La componente activa del dibujar es el...

38. Dibujar (24-10-06)

Hablar y escribir suponen dirigirse a alguien para transmitir algo. Dibujar, sin embargo, no necesita un objetivo (fin) exterior; es un hacer sin transitividad. Se dibuja por la tensión en la acción. Las artes plásticas, en su ensimismamiento inefable, se dirigen al agujero negro de su hacer, sin destinatario. Las obras de este hacer son mundos de sobra, mudos e inexpresivos, espejos de la vaciedad.
¿A quién hablan los dibujos? No dicen nada, son sólo señuelos para estimular las proyecciones interesadas de los receptores.
El arte cumple su fin cuando estimula el placer de la agitación activa (conformante). El dibujar lleva a la nada.

*

Luego, las palabras arropan las cosas (y las obras como cosas) y las experiencias con esas cosas, articulando relatos que recubren y a veces desocultan.
Los artistas hacen siempre la misma obra (reiniciada sin fin) y en ese hacer compulsivo se aproximan a su “función figural” a su peculiar mundo-contramolde miniaturizado.

39. Dibujar el negro (09-10-06)

Negro sobre negro en un papel de 1,00 x 0,70 cm.
Primera parte del ejercicio: "Llenar de negro todo el papel, añadiendo trazos que vayan haciendo desaparecer el blanco, pero no automáticamente (con barridos uniformes) sino disfrutando de la aventura de moverse de distintas maneras al ir progresando en la tarea. Se recomienda proceder despacio, acariciando la superficie que se oscurece". En seguida, la mayoría de ejercitantes entiende que la tarea pedida no tiene exigencias de acabado, que sólo consiste en el hacer que, a su vez, conduce a poner la atención en los estadios intermedios del ejecutar. Ennegrecer un papel negro como tarea no produce inquietud (aunque implique extrañeza) y este alivio permite significar el mero dibujar, el proseguir, el superponer, el atravesar, el gesticular rápido o lento, el agrietar, el borrar, etc.
La expresión gestual se enseñorea en el hacer que, poco a poco, se va viviendo como una experiencia inesperada. Al final, los papeles dejan ver las huellas superpuestas de los momentos activos, como testimonios de los movimientos vivos que conducían inexorablemente al negro, a la nada, a una nada generada.

*

Segunda parte del ejercicio: "Llenar de negro el papel (1,00 x 0,70 cm.) con los ojos cerrados". Esta fase del ejercicio, apoyada en la experiencia anterior, es enfocada por todos como un tocar sucesivo, controlando los bordes (con la mano que no dibuja) que, como sólo conduce a la nada, permite sentir cada trazado, cada gesto, con toda la intensidad emotiva que lo provoca y conduce. Al abrir los ojos para contemplar el resultado, el dibujo se presenta como un enigma formado que se puede investigar siguiendo las vicisitudes de las huellas marcadas.

*

Tercera parte del ejercicio: "Llenar de negro el papel (de 1,00 x 0,70 cm.) interrumpiendo el trabajo cuando el profesor o un compañero estime que se este pasando por un trance formalmente interesante". En este caso, abrir los ojos supone enfrentar un estado del continuo dibujar que resulta sorprendente para otro. Esto completa la extrañeza de uno mismo como autor inmerso en la arbitrariedad libre del hacer.

40. Mis dibujos (11-01-07)

Mis dibujos son miniaturas maravillosas que ofrecen albergue a la aventura de dibujar y, después, a la de entender el dibujo como un mundo inesperado.
También mis escritos son miniaturas hechas con imágenes que razonan o con nociones que se encuentran y contraponen durante el instante temporal de la escritura.
Así son, desde luego, mis resúmenes de libros, diálogos puntuales con las partes de las lecturas que recortan mi inquietud en parcelas intensificables de extrañeza o confirmación.
Y la pedagogía que practico, un encuentro dialógico, encaminado a la ficción de una creación inalcanzable.

41. Dibujar, proyectar (1) (16-10-06)

Estar viviendo es saber que algo pasa sin saber como. Es constatar que el cuerpo que nos recubre deja rastros.
Dibujos, escritos, huellas de una actividad que pasa, que se produce en consecuencia a reacciones desconocidas dejando atrás una riada de figuras indecibles, de formas insistentes que se escapan a cualquier control.
Mis dibujos fluyen sin planificación, sin destino, sin fondo. Son el producto de caricias hechas al vacío del subsistir.
Dibujos y más dibujos que eluden palabras, que evitan la densidad de los recuerdos, que distraen de la urgencia de llegar a la muerte. ("Mis dibujos", 19-08-06)

*

Un arquitecto es un miniaturista.
Un demiurgo que juega con mundos diminutos, con homúnculos imaginarios que se mueven entre sus trazos.
Esto es el realismo intelectual.

*

El atractivo de ser arquitecto está en que, al proyectar, se ensueñan mundos "a la mano" con obstáculos que van a "forzar" la vida de los personajes fantaseados.
Al proyectar, el arquitecto se siente por encima de los demás, se siente a salvo, como si sus conjeturas figuradas fueran inenjuiciables.

*

Los mundos de las artes son "extrañantes" y entre ellos los de la arquitectura son, además, duros e inevitables. ("Los arquitectos", 25-08-06)

*

Proyectar dibujando es emplear el dibujo para modelar los modos de la arquitectura. Proyectar dibujando supone utilizar el trazado del dibujar como huella pura y, a la vez, como señal de un desplazamiento o de una resistencia, o de un limite. Es enriquecer la configuralidad libre del grafoage con significados arquitectónicos, que siempre quedaran afectados por la tensión evanescente y primaria del propio dibujar.
Radicalizada esta mezcla imaginal, la arquitectura se beneficia de los modos de organización consecuencias del dibujar y de la extrañeza que el dibujar transporta. Y el dibujar se beneficia porque radicaliza sus intenciones evitativas al conocer la especificidad signica en que se concentra la significación arquitectónica.

*

Proyectar arquitectura dibujando se transmuta en un dibujar proyectando, en un dibujar abstracto que es un proyectar arquitectónico porque hace patente el fondo desde el que se organiza el dibujo como resultado del dibujar.

NOTAS

NOTAS

NOTAS

CUADERNO

281.01

CATÁLOGO Y PEDIDOS EN

cuadernos.ijh@gmail.com
info@mairea-libros.com

ISBN 978-84-9728-298-7

9 788497 282987 >